cahiers du CINEMA

Robert Bresson
Joseph L. Mankiewicz



numéro spécial

numéro 178   mai 1966

Sortilège...

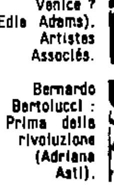


LE GALION

Parfumeur à Paris

L'énergie, c'est le style, et il n'y a pas plus en ce monde de vérité sans style que d'âme sans corps. — Georges Bernanos.

cahiers du CINEMA





Joseph L. Mankiewicz : Anyone for Venice ? (Edie Adams). Artistes Associés.



Bernardo Bertolucci : Prima della rivoluzione (Adriana Asti).

N° 178 MAI 1966

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e. 359-52-80. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34.

Porte ouverte à l'aventure

Nous recevons de notre ami Gérard Calisti le pressant appel (à l'aide) qui suit, pour une entreprise qui nous paraît de celles, rares hélas, où le cinéma a tout à gagner de l'aventure, et qu'en conséquence il appartient à tout cinéphile d'aider au mieux :

« Tout le monde roupille en Occident, surtout les intellectuels, et il faut bien admettre que les fumeuses théories que les néo-exégètes barbouillent au tableau noir accentuent le hiatus quasi absolu qui sépare l'Orient de l'Occident. Notre approche de l'Asie est une aimable rigolade quand elle ne devient pas sinistre. A droite, le mythe du Jaune « mystérieux, cruel, tenace, misogyne, bref très inquiétant » est aussi solidement ancré que Dame intolérance dans nos gracieux ministères ! A gauche, c'est presque pire, nous plaquons tout un folklore de schémas spécifiquement européens qui, malgré leur générosité, sont une parodie confortable des problèmes et aspirations de l'homme asiatique. Souligner cela et dénoncer le reste n'est ni nouveau, ni original, et échapper, même relativement, à ce conditionnement subtil est ardu. L'intellectuel européen est en pleine léthargie, disponibilité aux vestiaires et pantoufles sur les yeux. Comme nous ne sommes ni des eunuques ni des idéalistes branleurs, nous avons pensé que le seul moyen honnête d'aborder l'homme d'Asie, de tenter de le saisir dans sa réalité quotidienne, c'était d'aller au devant de lui.

Début septembre 66, nous avons l'intention de partir, véhicule Citroën en bandoulière, caméra et magneto en batterie, finances... hyper délicates, afin de rejoindre par la route le Sud-Est Asiatique, jusqu'à Hanoï, via Singapour, et nous essaierons évidemment de pénétrer en Chine continentale. Annonçons les couleurs : j'ai 24 ans, suis journaliste de cinéma, auteur, scénariste ; mes compagnons de route, un jeune critique romain, collaborateur de la T.V. italienne et réalisateur de courts métrages 35 mm, un jeune musicien et poète parisien.

De cette équipée qui durera au moins un an, nous voulons ramener, outre un essai-reportage sur la femme asiatique (les Thaïlandaises, c'est tout de même un peu plus passionnant que nos louloutes Publicis, mais si !), deux films long métrage 16 mm. Le premier serait un vigoureux coup de loupe sur la FAIM. Nous nageons dans une douce abstraction quand nous lisons « dix mille gosses — (ou dix fois plus) crèvent de faim sur les trottoirs de Madras ou Calcutta ». Quand nous ramènerons nos images, les réactions seront moins confortables, pas de lyrisme, la misère s'en fout, des faits, du cinéma didactique, objectif braqué, la réalité endémique qui vérole l'Asie fera le reste. Le second film serait une approche objective (et ce sera facile), de la guerre au Nord Viet-Nam, mineure préoccupation du quidam Français envahi parfois d'un fugitif réflexe de mauvaise conscience. Nous filmerons la résistance à l'état pur pas tellement parce que c'est beau, mais tout simplement parce qu'il faut bien que quelqu'un le fasse. Clara Candiani, Alain Resnais, Jean-Louis Bory, Jules Roy, Morvan Lebesque, Jean Cayrol, Julien Besançon, Jean Negroni, Cesare Zavattini, Tinto Brass, Jean-Claude Bringuier, Georges Heinen, Louis Marcorelles, Claude Bourdet, l'UNESCO, Terre des Hommes, etc., nous soutiennent.

Nos besoins sont multiples :
— soutien financier (primordial !)
— matériel ciné 16 mm (caméra, objectifs, zoom 12/120 mm, pied éclairage, accessoires, films vierges),
— matériel sono et photo (magnéto transistors, bandes, appareil photo),
— matériel d'équipement (lits de camp, tente, ustensiles de cuisine, pharmacie, armes, cartes routières, pneus neufs, etc.),
— documentation sur l'Asie (géographique, ethnologique, politique, climatique, artistique, économique, etc.),
— contacts dans les vingt-trois pays que nous traverserons,
— quatrième, voire cinquième équipier (un spécialiste du 16 mm, je veux dire un caméraman, serait particulièrement bien accueilli),
— et beaucoup d'etc.

Voici notre itinéraire aller : Paris - Venise - Belgrade - Athènes - Istanboul - Ankara - Damas - Mossoul - Bagdad - Tabriz, Téhéran, Karachi - Bombay - New Delhi - Bénarès - Le Nepal - Calcutta - Lahore - Rangoon - Bangkok - Kuala Lampur - Singapour - Pnom-Penh - Angkor - Le Mekong - Ventiane - Hanoï (et nous espérons bien) : Canton - Shanghaï - Tsien Sin et Pékin.

Nous avons de toute évidence, grand besoin de votre aide, ajouter que cette expédition vous concerne nous semble superflu. Alors merci et bonne journée. »
(Ecrire à Gérard Calisti - 2, villa Boissière - Paris-16e).

Cinéma et politique

« Je tiens à affirmer ici ma solidarité totale avec la position de Michel Mardore, concernant les rapports du cinéma et de la politique. Au cours de mes activités, dans l'éducation populaire, je me suis toujours efforcé de montrer que l'engagement d'un cinéaste (d'un vrai) n'était jamais dans l'anecdote, mais toujours dans la conception. Et l'œuvre de Jean-Luc Godard, qui nous fait douter à la fois du cinéma et de la réalité, possède une *vertu politique* évidente. Décevant, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire ne saisissant jamais rien de précis, ne s'accomplissant jamais, elle ne peut évidemment que provoquer l'irritation et les sarcasmes de ceux et de celles qui aiment que l'art leur donne des

réponses et les rassure, ne serait-ce que sur leur propre intelligence. Mais ce cinéma « ouvert » et inquiet, qui nous invite constamment à son invention et, par là-même, à la nôtre et à celle du monde, constitue, pour qui veut bien l'entendre, un appel permanent à la révolution : on reste médusé devant les déclaration hystériques de « Positif » et de certains des spectateurs du Ciné-Club Action (cf. compte rendu de Léonardini), ainsi qu'en face de quelques-uns des articles du numéro spécial d'« Image et Son », « Cinéma et politique », œuvre de Chevassu et de sa cohorte de minables. Je voudrais dire à toute votre équipe que je l'estime, parce qu'elle continue à lutter pour une forme noble et intelligente du cinéma, en dépit des réactions décourageantes du public bourgeois, et en particulier de cette fraction du monde étudiant que je connais bien, qui, s'affichant à « gauche » (!), est l'un des piliers de l'idéologie réactionnaire. Avec toute ma sympathie. » — Michel SANDRAS, responsable de la Commission cinéma à *Peuple et Culture*.

Nous avons reçu cette lettre avant l'interdiction de « La Religieuse ». Nul doute que l'affaire eût inspiré à notre correspondant d'autres et profitables réflexions.

La table

« Je dois vous féliciter et vous remercier. Votre revue est devenue l'un des plus élégantes de la presse. Elle n'en est pas moins restée la plus sérieuse du cinéma. Il semble que vous ayez retrouvé le souffle des années cinquante que couronnèrent les numéros 54 et 78, pour ne citer qu'eux. Quant à votre « Semaine », elle me paraît être l'initiative la plus heureuse que tout cinéphile digne de ce nom pouvait attendre. Vous aviez promis en novembre 1964 — premier numéro nouveau style — une Table des Matières des numéros 101 à 159. Ce serait là un service louable à rendre à vos lecteurs de longue date. A être redevenus « un instrument de combat » les *Cahiers* n'en restent pas moins une documentation précieuse. Ne nous décevez pas, en nous obligeant à feuilleter chaque numéro pour trouver le moindre renseignement. Cette publication est-elle si longue à préparer, ou bien est-elle définitivement abandonnée ? » — Bernard PHILIPPON. Maison des Arts et Métiers, ch. 418. Av. P.-Masse. Paris-14e.

Eh bien, soyez rassuré. Grâce à la lente mais sûre diligence de Monsieur Biesse, la Table, monument d'Erudition, la Table, indispensable est sous presse. Nous pensons pouvoir la mettre en vente dans le courant du mois prochain.

Mise au point

De Betty Comden à Jean-François Hauduroy :

« Cher M. Hauduroy — Merci de m'avoir envoyé des exemplaires de la revue. La seule chose que je n'ai pas aimée — étant femme — est l'erreur qui a été faite sur ma date de naissance, une erreur de trois ans ! Cette erreur me donne trois ans de plus que je n'ai. Je suis née le 3 mai 1919, ce qui est bien suffisant, croyez-le. Merci. Soyez gentil d'ouvrir votre prochain numéro sur cette nouvelle ! Amitié de M. Green et de moi-même. »

Errata nº 177

Comolli, p. 66, l. 3 : lire filmologie et non filmographie.

Bontemps, p. 71, l. 45, col. 2 : lire se conforment et non se confondent.

Petite histoire

Hana Brejchova, sœur cadette de Jana Brejchova, vedette des *Amours d'une blonde* de Milos Forman et fraîche émoulue de son lycée, tenait dans ce film son premier rôle. Elle ne pouvait donc interpréter également le principal rôle féminin du *Courage pour chaque jour*, antérieur d'une année au film de Forman. C'est donc Jana Brejchova, première vedette du cinéma tchèque, et première épouse de Milos Forman, qui jouait dans le film d'Evald Schorm.

Seconde erreur d'optique (l'auto-stop pragois datait de juin 1965, donc bien avant la sortie du second Forman) : dans le feu du printemps de Prague, j'avais cru discerner chez le héros du *Courage pour chaque jour* un simple désenchanté politique, panneau dans lequel tomba le directeur de la cinématographie tchèque qui fit un bon moment « retenir » le film. Revu à Paris avant son départ pour Cannes et la Semaine de la Critique. *Courage*, au delà de toute politique, est le film de la lucidité, du courage véritable, sans ostentation. Jarda (voir *Cahiers* d'avril) peut être aussi bien considéré comme un médiocre, incapable de se hisser à la hauteur socialiste.

Mais une troisième, une quatrième, etc., interprétations pourraient être apportées à ce film sans théories, poétique, libre, débordant de tendresse et, encore, de lucidité, comme son auteur. Les deux légères modifications imposées par le *boss* du cinéma tchèque, M. P., ne changent rien à l'affaire : *Du courage pour chaque jour* défie toute interprétation littérale. L. Ms.

Bientôt...

De nombreux lecteurs nous adressent fréquemment des demandes de renseignements, d'ordre biographique ou filmographique, concernant les cinéastes, opérateurs, acteurs, etc. Nous tenterons désormais, en appendice de cette rubrique, de les satisfaire au mieux de nos connaissances. Il va sans dire, pour des raisons de place, que si quelqu'un nous réclame la filmographie de Richard Thorpe par exemple, nous ne pourrons publier que la liste des titres.

Par ailleurs, ce prochain courrier sera plus spécialement consacré aux réactions et opinions diverses suscitées par les films présentés dans notre « Semaine du Nouveau Cinéma ». — Jean-André FIESCHI.

Lettre dans une bouteille, en trois points sans compter la fin, sur les présentateurs et leur inutilité, qui a pour but de mettre au point certaines choses, entre vous, ciné-clubs ou cinés d'Art, maison de jeunes ou de la Culture, et moi, que vous prenez comme présentateur. Car je vous vois souvent, après la séance, les uns déçus, les autres rassurés, et, curieusement, la même raison le motive : vous espériez, ou redoutiez, autre chose de ce critique venu un soir vous parler. Car un critique semble bien être pour vous celui qui vient du monde où l'on est dans le secret des dieux, et vous attendez de lui la révélation d'un secret — clef du film, de l'auteur, ou du cinéma, et Clef, c'est bien le mot qui revient toujours, comme reviennent les pièces fausses et les fantômes. Or il se trouve que je vous ai parlé, après le film, et laissé (ou fait) parler d'abord, du sujet, de l'histoire. C'est un peu que je me tiens, dans l'affaire, avant tout pour relais (à travers lequel doit passer le courant de sympathie qui doit vous relier au film), et que le relais n'a point à s'imposer comme émetteur, et de théories surtout pas. Je précise que je ne veux nullement nier cette part de l'activité critique, mais il faut la mettre à sa juste place : tentatives (hypothèses de travail — et qui se trouveront toujours remises en cause) pour cerner, s'il est possible, quelque chose de ce mystère du cinéma dont (rassurez-vous ou inquiétez-vous) le critique non plus n'est dans le secret. En plus : 1°) elles ne se justifient, ces tentatives, que si elles ont un effet bénéfique (même indirect ou lointain) sur le cinéma : elles doivent être fécondes. (car la fécondité est bien la seule justification de ce métier où l'on doit — ou devrait — n'être que le moyen de la connaissance du cinéma, et non prendre le cinéma comme moyen de se faire connaître), et 2°) on ne doit s'y livrer que dans l'écriture, et à tête réfléchie, pour les livrer à la tête réfléchie du lecteur. Or nous sommes ici dans le domaine de la parole publique, où le même critère de fécondité, seule justification du présentateur, doit lui imposer d'aller au plus vite vers le plus urgent, c'est-à-dire d'établir le contact entre le film et le public, et sur l'essentiel.

Or il n'y a pas de meilleure solution que d'aborder d'emblée cette histoire qu'a racontée l'auteur. D'autant qu'un auteur (lisez là-dessus les entretiens *Cahiers*) vous dira toujours que la première chose qu'il a voulu faire c'est raconter. Donc, en commençant par là, nous commençons par cela même qui le fit commencer. Par ailleurs, le sujet, au cinéma, est tout. Ceci était mon *premier* point.

Mon *deuxième* reprend le contact. Etablir le contact, c'est essentiellement faire tomber les barrières, les résistances qui peuvent s'interposer entre film et public, qui sont même la seule chose qui fait que, parfois, un film ne « passe » pas. Cela revient à dire qu'une fois les barrières

tombées, il n'y a plus de problème, et que tout le monde se révèle, tôt ou tard, parfaitement capable de recevoir toute catégorie de films qui soit. Car il n'y a en fait que trois sortes de spectateurs : ceux qui ne veulent pas comprendre, ceux qui ne veulent pas savoir qu'ils comprennent, et ceux qui sont persuadés qu'ils ne comprennent pas. Ceux-ci ont d'ailleurs la spécialité de vous poser d'admirables questions, de celles qui incluent déjà la réponse, par exemple : qu'a voulu dire l'auteur en montrant des femmes supérieures aux hommes ? Eh bien il n'a rien voulu dire — chère madame qui l'avez naguère posé, cela —, que vous n'ayez parfaitement énoncé. Vous aviez bien vu. Qu'ajouter ? Et voir, tout est là. Tout n'est que là. Encore que voir, cela s'apprenne, oui. C'est-à-dire qu'il faut s'y exercer, s'y entraîner (il faut toujours s'entraîner si l'on veut pouvoir maîtriser tel geste ou telle faculté), donc, accepter (aussi) le film comme entraînement moral, mental, musculaire... tout est bon, pourvu que soit brisée l'ankylose, toujours et partout menaçante et que s'accroissent la réceptivité, la disponibilité. Car il en faut pour comprendre un film (somme d'éléments qui doivent être reçus immédiatement et globalement *avant* toute analyse — s'il en faut), mais il ne faut rien d'autre. Et si ce qu'on reçoit représente bien, par rapport au sujet, un surcroît, c'est quand même du sujet qu'il faut partir puisque c'est à travers lui que tout passe. Et là-dessus, le mieux est de l'aborder, ce sujet, dans l'esprit où Dreyer aborde les siens : il dit, parlant de *Gertrud* : « J'ai fait ce film avec mon cœur. »

Mais où est le cinéma là-dedans, dit-on (parfois), pour introduire mon *troisième* et protester contre le recours au sujet, où est la forme ? Mais le cinéma, nous y venons tôt ou tard, à travers le sujet (si tant est que nous n'y sommes dès le début), et quant à la forme, puisque forme il y a, je vous réponds (mais vous me l'avez déjà entendu dire) qu'elle est en effet importante, la forme, puisqu'elle est tout. Quoi, tout ? Eh bien : mesure, rythme, structure, construction... (et ces mots ne nous ramènent-ils pas au sujet — si tant est que nous l'ayons jamais quitté ?). Mais après le quoi vient le comment. Comment ? Il n'y a que des cas. Chaque artiste sécrète, de par sa vision, de par le mouvement par lequel il matérialise cette vision, une forme à lui propre. Mais pour nous, qui repartons du résultat, nous la trouverons, la forme, en allant au fond (après avoir traversé — je n'y vois nul inconvénient, au contraire — morale, psychologie, sociologie et le reste) ; nous y passerons insensiblement si nous laissons bien venir les choses et respectons leurs tenants, tenons, chevilles et aboutissants, ou tomberons brusquement dessus au détour de tel détail du film : scénario, construction ou autre. Mais on se privera peut-être de la rencontrer si on la cherche systématiquement (d'autant que chaque film demande à être vu en fonction de son génie propre), et on s'en privera sûrement si on appelle à la rescousse les figures de style, si on peut dire, de rhétorique, auxquelles on voulut naguère la réduire (l'arsenal des g.p., p.m., p.e., tr.av. ; tr.ar., pan., etc.) ou des abstractions stériles, du genre écriture ou langage cinématographique ; ou si l'on s'enferme dans la mystique de la « mise en scène » ou du « regard », mots utiles, peut-être, à la rigueur, outils pour façonner des hypothèses de travail, mais qu'il ne faudrait surtout pas réaliser, car enfin, si l'on essaye une bonne fois d'y regarder : « Mise en scène »... « Regard »... ! Quid ? Quid ? Quid ? comme disaient autrefois les petits oiseaux latins quand les regardaient les augures, lesquels avaient au moins, sur certains critiques, l'avantage de l'humour puisque, dit Cicéron, ils ne pouvaient s'entregarder sans rire.

Mais si je dis que la forme n'est pas plus dans la mystique que dans la technique, je ne veux pas dire que la technique n'est rien. Au contraire, elle est tout. Encore faut-il la mettre à sa juste place qui est le milieu. Je vous l'ai déjà dit : « Rien avant, rien après, tout pendant. » C'est pendant la marche que la marche est tout, mais pendant la marche, on n'y pense pas (on pense au but), et si l'on y pensait, on se retrouverait comme ce mousquetaire de Dumas-Godard, qui ne put plus marcher, à force d'y penser.

Elle est tout mais comment ? Elle est jeux de muscles, de réflexes, d'instincts, nés d'une science autrefois acquise, qui s'est incorporée à la personnalité de l'artiste (qui se trouve parfois prolonger ou réinventer cette science), et par lesquels il transmet d'office et d'instinct son monde — avec sa forme. Et puisque vous aimez que, du monde où l'on sait le cinéma, on vous apporte quelque chose, la voici : quand on a un peu été collaborateur de films, on sait, de cette fameuse technique, au moins la place — immense, évanescente — et l'on a d'autant plus de plaisir à la remettre à sa place, lorsqu'après tel film, d'où l'on devrait sortir en pleurant, quelqu'un vous lance : « Mais moi, vous savez, il me semble que les mouvements de caméra... » Et la vie, alors ? Dreyer disait aussi : « Ce qui m'intéresse, et cela passe avant la technique, c'est de reproduire aussi sincèrement que possible des sentiments aussi sincères que possibles. »

Ma *fin* sera retour au public, et à ses barrières, résistances, qu'opposent si souvent l'affect ou l'intellect (mots pédants mais qui riment), et qui peuvent peut-être se définir toutes à l'aide de ce beau mot du vocabulaire chrétien : le respect humain — ici, cette peur immense, toujours prête à monter, de s'avouer conquis par le film. Là-dessus, le présentateur doit être plus que jamais souple et prudent, prêt à dire ou à saisir tout ce qui est susceptible d'ouvrir le public, décidé à éviter ou éliminer tout ce qui pourrait le fermer (il lui faut donc, par-dessus tout, se priver — si privation y a — du luxe d'exposer ses théories — s'il en a, et qu'elles soient justes ou non), car le public, de son côté, est toujours prêt à saisir au vol le moindre élément qui lui permettra de nourrir ses résistances (qui, bien sûr, ne veulent pas mourir), son sentiment d'infériorité ou de supériorité. Le grand public comme le petit public, le public ignorant (qui l'est si peu), paniqué d'avance à la pensée qu'il va lui manquer des tas de sciences pour comprendre le film ; le public savant (qui l'est si peu), se réjouissant d'avance à la pensée d'un échange ardu entre grands initiés.

Il va de soi que j'ai un peu systématisé, car les publics sont rarement homogènes. Cela dit, ces deux extrêmes, du grand et du petit public, ils existent bien, incarnés dans mes deux clubs préférés : le premier, dans Paris-Nord, souple, disponible, capable de pénétrer (et de discuter) tout film qu'on voudra ; le deuxième, dans Paris-Sud, qui incarne le refus total (je ne l'ai jamais vu accepter aucun film), figé dans la conscience de sa supériorité, et récitant toujours ses quelques idées, toujours les mêmes, désincarnées. Toujours raidi, noué, muré, bloqué. Pathétique.

Pour le reste : tout est toujours possible. Il suffit, en somme, d'autoriser les gens à aimer. Feu vert. Ils avancent.

Cela me fait penser à ce garçon qui mourait d'envie d'aimer les films de Bergman, mais déclarait ne pouvoir y arriver : « Parce que c'est trop compliqué, Bergman, quand je vois les images, je me dis qu'il doit y avoir des symboles derrière, alors je cherche, et je ne comprends pas. » Encore un qui savait voir, mais à qui il fallait d'abord dire qu'il suffisait de voir. Encore un pour qui le présentateur allait devenir inutile.

Et cela me fait penser que les clubs le seraient, inutiles, si tout film pouvait normalement passer, partout, et à tout moment. Or en fait, c'est un peu ça, maintenant ; pratiquement, ils y arrivent, à passer. Les clubs seraient-ils donc inutiles ? Eh non, et ils sont même indispensables ; les ciné-clubs, cinés d'art, maisons de jeunes ou de la culture, puisque c'est justement grâce à eux, et uniquement grâce à eux, que ces films arrivent à passer.

Leur cas est donc exactement l'inverse de celui du présentateur, puisque les clubs se révèlent indispensables au moment où l'on va mettre le doigt sur leur inutilité, alors que le présentateur, lui, atteint son maximum d'utilité au moment où, faisant comprendre aux gens qu'ils peuvent tout comprendre, il travaille à établir son inutilité.

Mais, que tout le monde puisse tout comprendre, tout le monde ne le sait pas encore. Et même, d'ici que les gens soient au courant, il y a encore un gigantesque travail de présentation à faire. Très bien. Moi, j'adore ça. — Michel DELAHAYE.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Robert Benayoun (Positif)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Jean Collet (Télérama)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Cournot (Le Nouvel Observateur)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
Walkover (Jerzy Skolimowski)	★★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★
Les Poings dans les poches (Marco Bellocchio)	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★	★★	★★★★	★★★
Masculin Féminin (Jean-Luc Godard)	★	●	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★
Les Charmeurs innocents (Andrzej Wajda)	★	★	★★	★★★	★★	★★★	★	★	★★★	
Lady Macbeth de Sibérie (Andrzej Wajda)		★	★★★	★★★	★★	★★	★	★	★★	★
Lotna (Andrzej Wajda)		★★	★★★	★★★★		★	★	●	★	
Aimer (Jorn Donner)	★★★	★★	★		★	★★	●	★★	★	★★
L'Oncle (Desmond Davis)		★	★★			★	★	★★	★★	
Le Baron de Crac (Karel Zeman)	●	★★	★★★	★	★	★		●		★★★
Pressure Point (Hubert Cornfield)		★				★★	●	★★	●	★
Piège au grisbi (Burt Kennedy)	★★	★★	●				●	★	●	
Matt Helm (Phil Karlson)	★	★★	●	★★		●	●	●	●	★
Notre homme Flint (Daniel Mann)	●	★★	●	★★		●	●	★	●	★
L'Enfer sur la plage (José Bénazeraf)	★		●	★	●	●	★★	★	●	
Ne nous fâchons pas (Georges Lautner)	★	★		★★	★	●	●	●	●	
L'Extase et l'agonie (Carol Reed)	★★		★	●	●	●	●	●	●	
L'Homme de Marrakech (Jacques Deray)	●	★	●	★★		●	●	●	●	
Judith (Daniel Mann)	●		●	★	●	●	●	●	●	
La Parole est au colt (Earl Bellamy)		●					●		●	
La Seconde Vérité (Christian-Jaque)			●			●	●	●	●	
Le Démon est mauvais joueur (J. Lee Thompson)	●	●	●				●	●	●	

petit journal du cinéma



Geraldo del Rey et Isabel Ruth dans « Mudard de Vida » de Paulo Rocha.

Rocha 2

Le jeune cinéaste portugais Paulo Rocha dont nous avions remarqué il y a deux ans à Locarno un premier film romantique et prometteur : « Os verdes anos » (cf. « Cahiers » n° 159, p. 39) vient de terminer son second long métrage : « Mudard de Vida ».

C'est à Furadouro, petit village de pêcheurs non loin de Porto, qu'il l'a tourné cet hiver en plus de dix semaines, avec une équipe très réduite et dans des conditions climatiques redoutables. Comme pour son premier film, Paulo Rocha a confié à Isabel Ruth le rôle principal, celui d'une jeune ouvrière voleuse et pyromane. Son partenaire : Geraldo del Rey, fut, lui, le protagoniste du « Deus e o Diabo na Terra do Sol » de Glauber Rocha, ce qui va encore faciliter les confusions entre Paulo Rocha et son homonyme brésilien. Mais peu importe puisque c'est aussi le gage d'une interprétation remarquable et puis qu'un film de Paulo ne peut qu'être différent d'un film de Glauber même si le souci du Portugais est également (à la faveur de l'histoire d'amour qu'il conte au premier plan) de porter en filigrane témoignage sur la réalité sociale de son pays qui a bien besoin d'œuvres courageuses de ce type. Car, après avoir signalé l'existence de ce film que nous aurons sûrement l'occasion de voir sous peu dans quelque festival, je crains fort que nous n'ayons à peu près fait le tour de la situation actuelle du jeune cinéma portugais. — J. B.

Prix Max Ophuls

Les journées cinématographiques de Nantes furent, dans un cadre ciné-club, une sorte de festival du nouveau cinéma, et dotées d'un prix puisque les films présentés, et discutés en public, furent ensuite discutés par un jury (présidé par Marcel Ophuls), qui couronna « Les Désarrois de l'Elève Törless », de Volker Schloendorff, d'après le roman de Robert Musil. Pourquoi ce prix? Cette province? Et Nantes ?

Cette manifestation s'inscrit dans tout un courant actuel qui pousse des amateurs ou des provinciaux, aussi éclairés que délaissés, à prendre des initiatives compensatrices, destinées à poursuivre ou à compléter l'action de certains professionnels défaillants. Outre cela (et pour en revenir aux prix) : le « Delluc » et le « Vigo », à ne couronner, presque uniquement, que la facilité ou la fausse audace (qui se souvient de « La Peau et les os » ? Qui se souviendra de « La Vie de château » ?) se sont, purement et simplement, voués eux-mêmes à un doux oubli. Mais pourquoi un « Max Ophuls » ? Parce que, s'il fallait se placer sous le patronage d'un grand homme de cinéma, il était bon que ce fût précisément celui-ci, objet si longtemps de tant de malentendus, tant du côté public que du côté critique (l'affaire « Lola Montès » !). En plus, des liens précis quoique subtils se trouvent relier quelque chose d'Ophuls à quelque chose de Nantes.

Ainsi Ophuls est né à Sarrebrück, cette ville dont on dit parfois qu'elle n'est pas tout à fait allemande, puisque sarroise, et Sarrebrück est jumelée à Nantes, cette ville dont on dit parfois qu'elle n'est pas tout à fait française puisque bretonne. Et c'est à Nantes que Jacques Demy, homme du coin, tourna sa « Lola », dédiée à Ophuls.

Bref : on avait toutes raisons de se réunir là, pour penser et faire penser à Ophuls, pour voir et faire voir des films. Quels films ? Outre le « Törless » (et quelques autres), on vit le maladroit « Ruses du Diable » de Vecchiali (voir ce numéro), et le curieux (et bien plus que curieux) « Il demonio », de Rondi (Cahiers 148 : Venise par Comolli). Plus 4 chefs-d'œuvre : « L'Amour à la chaîne », « Nicht Versöhnt », « Marie-Soleil » et « L'Homme n'est pas un oiseau ».

Et l'on remarqua (aussi) l'étrange chose suivante, à savoir qu'il n'y eut presque aucun des films présentés qui ne parlât d'une (au moins) des trois choses suivantes, à savoir : — que certaines croyances en l'irrationnel revivent de plus belle aujourd'hui, — que l'homme n'est pas fait pour jouer les bêtes volantes, — que la plus grande ruse du diable est de faire croire qu'il n'existe pas.

Ces journées se terminèrent par une projection de « La Ronde » — la vraie — et une reprojection du « Törless » primé, de Schloendorff, lequel, il y a cinq ans, vint à Paris pour apprendre le cinéma en travaillant dedans, disant : quand j'en aurai fini, je retournerai faire du cinéma dans mon pays — où il n'y en a pas.

Mission bien accomplie. On reparlera de Törless. — M.D.



Barbara Steele et Matthieu Carrière dans « Der Jungen Törless » de Volker Schlöndorff

---

Ce petit journal a été rédigé par Yvette Biraud, Jacques Bontemps, Michel Delahaye, Claude Depêche, Istvan Gaal, Marcel Hanoun, Joseph Kheifetz, André S. Labarthe, Ida Lupino et Axel Madsen.



Ida Lupino dans « The Big Knife », de Robert Aldrich.

Rencontre avec Ida Lupino

Née à Londres, fille du comique Stanley Lupino (la dynastie de théâtre Lupino remonte à la Renaissance italienne et la branche anglaise s'établit à Londres en 1780) et de l'actrice Connie Emerald, Ida commence sa carrière à 13 ans. Un an plus tard, Allan Dwan lui donne le rôle de la maîtresse de John Loder dans « Her First Affair ». Le rôle est croustillant et la gamine Lupino y fait sensation. En 1934, elle est mise sous contrat par Paramount et amenée à Hollywood pour interpréter « Alice in Wonderland ». Elle ne le jouera pas, mais le contrat est bon et pendant les vingt ans suivants, elle joue dans des douzaines de films. Ses succès sont des bandes « viriles » comme « High Sierra » de Walsh ou « The Big Knife » d'Aldrich. Sa première mise en scène se situe en 1950 et depuis elle a fait dix films et quelque vingt-cinq feuilletons de TV aussi peu « féminins » que « The Alfred Hitchcock Hour », « Have Gun Will Travel », « Twilight Zone » et « The Fugitives ». Avec son troisième mari, Howard Duff, elle a été la vedette d'une série TV « Mr. Adams and Eve ».

« C'est un métier qui demande beaucoup d'une femme », répond-elle à l'inévitable question concernant les rapports de la femme et de la mise en scène. « Pour l'exercer, il faut d'abord apprendre à se contrôler soi-même quelles que soient les circonstances, ce qui, traditionnellement du moins, n'est guère du domaine de la femme. Un excellent exercice d'auto-discipline, à recommander à toutes les femmes, d'ailleurs. »

Cahiers Pourquoi avez-vous choisi la mise en scène ?

Lupino Je ne l'ai pas choisie. Je n'avais nullement l'intention de devenir metteur en scène. Avec mon second mari (Collier Young), j'avais fondé la Emerald Productions pour faire des films bon marché. J'avais écrit le scénario de « Not Wanted », qui devait se faire pour $ 100,000, en quinze jours et avec des inconnus. Le troisième jour du tournage, Elmer Clifton eut une crise cardiaque et, comme nous étions trop pauvres pour engager un autre réalisateur, je pris les rênes. J'avais le trac, bien sûr. Sur le plateau, j'étais constamment pendue au téléphone avec notre monteur, à lui demander : « Dans quelle direction doivent-ils regarder maintenant? » ou « Doit-elle sortir du champ à gauche ou à droite ? ». Mais le film fut un succès, Dieu merci, et les financiers insistèrent pour que je réalise le second film. Après, quand nous entrâmes en association avec Howard Hughes, il voulut aussi que je dirige les trois premiers films.

Cahiers Vous venez de terminer « The Trouble with Angels » avec Rosalind Russell et Hayley Mills. Quel sera votre prochain film ?

Lupino J'ai une offre pour un film qui doit se faire en Espagne, mais je ne sais pas. Cela voudrait dire que je serai partie trois ou quatre mois et, honnêtement, je n'ai pas envie de quitter mon mari et ma fille pour une aussi longue période. Mais j'ai un contrat pour faire trois « pilotes » de TV, et il y a un vague projet pour l'Angleterre.

Cahiers Comment arrivez-vous à concilier votre métier et votre rôle de femme et de mère ?

Lupino C'est très difficile. Je viens de dire non à cinq gros shows de télévision parce qu'il aurait fallu les faire bout à bout. Je trouve qu'un enfant devient facilement un peu déséquilibré quand il ne voit ni père ni mère et vous savez combien la télévision consume le temps. Vous n'êtes jamais chez vous et vous travaillez même le week-end. C'est pour cela qu'actuellement je n'ai pas envie de m'absenter pendant des mois.

Cahiers Aimeriez-vous voir votre fille devenir actrice ?

Lupino Elle veut écrire et nous l'encourageons, mais je n'ai vraiment rien contre le métier de comédienne.

Cahiers Les femmes sont-elles meilleures actrices que les hommes ?

Lupino Non, je ne pense pas.

Cahiers Les femmes sont-elles plus faciles à diriger ?

Lupino Pour moi oui, en tout cas. Il y a une certaine complicité qui s'établit, je suppose. Pour les hommes (sourire), eh bien, je pense d'abord qu'une femme ne doit pas donner des ordres. J'ai horreur de cela, et il y a d'autres façons de parvenir à ses fins avec eux. Je dis : « Darling, j'ai une idée folle, qu'en dites-vous ? » ou « Est-ce que cela vous met à l'aise ». Si une femme désire un manteau de fourrure, elle ne commence pas par engueuler son mari, n'est-ce pas ? C'est élémentaire.

Cahiers Vous connaissez Agnès Varda ?

Lupino Oui, mais pas personnellement. Je ne connais pas les quelques femmes-cinéastes. Je sais qu'une des sœurs Box, Muriel, je crois, fait du cinéma, comme le font Joan Littlewood et Margaret Webster et j'ai entendu parler de quelques Scandinaves qui sont devenues cinéastes, mais c'est à peu près tout. J'aimerais bien voir d'autres femmes dans ce métier, car je me sens seule par moments.

Cahiers Qu'est-ce que la femme peut apporter au cinéma à votre avis ?

Lupino C'est une question difficile parce qu'il n'y a pas beaucoup de femmes-cinéastes. Jusqu'à ce qu'il y en ait davantage il faut se contenter de clichés et dire : il semble possible qu'une femme puisse donner à une histoire intime et tendre plus de délicatesse qu'un homme...

Cahiers Pourtant votre choix semble aller vers les sujets dits « masculins »...

Cahiers Oh oui ! Il n'y a pas seulement eu de tendres scènes d'amour ; j'ai fait ma part de bagarres de taverne, de règlements de compte de gangster et de cow-boys, et cela sans préférences ou antipathie. C'est le métier, à ce niveau-là. J'ai fait des scènes d'amour. On m'a toujours complimenté pour une scène dans le feuilleton de TV « The Thriller » avec Allen Ray et Ursula Andress, parce que c'est cette scène qui a donné à Miss Andress son rôle dans le premier James Bond.

Cahiers Quand vous étiez actrice, avez-vous eu des difficultés avec vos metteurs en scène ?

Lupino (sourire) Disons : ont-ils eu des difficultés avec moi? J'ai travaillé avec de très aimables réalisateurs, et des durs aussi, comme William Wellman, Raoul Walsh. Fritz Lang aussi peut être dur, Anatole Litvak aussi, je l'aime bien, mais...

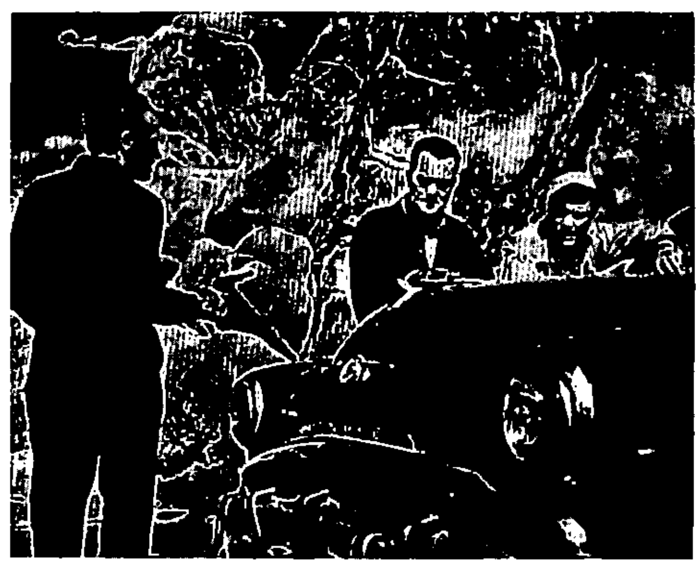


Hayley Mills dans « The Trouble With Angels » de Ida Lupino.

Cahiers Avez-vous beaucoup appris chez eux ?

Lupino Oui et non. Je dois dire que je suis beaucoup plus facile à diriger maintenant. J'ai une certaine sympathie pour les problèmes de mise en scène, disons.

Cahiers « Trouble with An-



William Talman, Edmond O'Brien et Frank Lovejoy dans « The Hitch-Hiker », de Ida Lupino.

gels » viendra juste après « The Singing Nun ». Croyez-vous que nous allons avoir une avalanche de « Going My Way » féminins ?

Lupino Si « Trouble » est un succès, probablement. Je ne suis pas une mode et si notre film vient après « The Singing Nun », c'est qu'il fallait attendre que Roz eût fini « Oh Dad, Poor Dad » pour Dick Quine. Autrement le film serait sorti en décembre dernier. A vrai dire, je ne suis pas catholique, Miss Hanalis (la scénariste) non plus. Miss Russell était élevée au couvent, oui. Je trouve que c'est une bonne combinaison. Elles ont toutes été extraordinaires. Roz est la plus féminine des femmes, mais elle est un « gentleman » aussi. — A.M.

La Dame de l'aube.

Rovira Beleta est venu présenter à la cinémathèque « La Dama del alba », son dernier film, ainsi que « Los atracadores » (« Les Malfaiteurs ») et « Los Tarantos », plus anciens. Des trois, c'est le plus récent qui est le plus intéressant. Le scénario de « La Dama del alba » (un titre qu'il n'aime pas beaucoup) est librement adapté d'une pièce d'Alejandro Casona dont Bergman avait voulu acheter les droits. Son film aurait été de la même veine que « La Source » ou « Le Septième Sceau », sans aucun doute.

Tel que l'a réalisé Rovira Beleta, il se situe dans une ferme isolée quelque part en Espagne : un homme recueille chez lui une jeune fille qui présente une vague ressemblance avec sa première femme, disparue semble-t-il dans les eaux de la rivière trois ans auparavant. Semble-t-il, car celle-ci revient au bout d'un certain temps, repentante.

Une mystérieuse étrangère qui erre dans la région lui fait alors comprendre que l'erreur était préférable à la vérité et provoque son véritable suicide dans la rivière : elle est retrouvée au petit matin par les habitants du village qui crient au miracle.

Bergman aurait réussi ce qui a gêné Rovira Beleta : le personnage de l'étrangère, par exemple, dont la signification est évidente mais qui est bien ce qu'il y a de plus artificiel dans le film. Ses mérites sont indiscutablement ailleurs : il faut le féliciter d'avoir osé faire interpréter le rôle de l'épouse infidèle et celui de la jeune fille par une seule et même actrice, sans que la ressemblance soit trop visible ni choquante. Le dénouement, le retour de l'infidèle la nuit de la Saint-Jean est une réussite absolue, comparable à la scène du banquet de « Viridiana ». Quant à l'idée de la fin, c'est peut-être ce qui rend le mieux compte en définitive de l'intention de l'auteur et ce qui constitue la meilleure introduction à son œuvre : il y a chez Rovira Beleta une obstination à la fois naïve et touchante qui, dans « La Dama del alba », le détourne de faire un film psychologique pour transformer ses trois personnages féminins en bons ou mauvais anges, saintes ou fées. — C.D.

Le dogme et la vertu : « Confrontation 2 »

« Vous vaincrez parce que vous possédez la force brutale. » — Miguel de Unamuno. « On fait de la critique quand on ne peut pas faire de l'art, de même qu'on se met mouchard quand on ne peut pas être soldat ». Gustave Flaubert, cité par Marcel Oms dans son exposé du 3e congrès international du cinéma indépendant : « Pour une critique au revolver ».

C'est à mon retour de la « manifestation cinématographique » dite « Confrontation 2 », du 1 au 7 avril à Perpignan, où j'avais été invité par erreur, que j'ai trouvé dans mes lectures attardées une réponse à l'Esprit de cette manifestation. Réponse trop tardive mais qui n'en garde pas moins sa valeur. Elle est de Cournot dans « Le Nouvel Observateur » : « La vertu, la vertu avec ses hypocrisies et son inébranlable intolérance, c'est parfois, il faut bien l'avouer, le cinéma politique, bien pensant, bien progressiste, qui s'abrite derrière son « sujet », qui n'a pas le génie créateur de ses intentions déclarées. Le Viet-nam, d'accord ! Mais il ne suffit pas à justifier le cinéma, si le cinéma n'est pas à sa hauteur !... La Beauté aujourd'hui, c'est le cinéma ! Si la planète tombe, sauvez la Beauté d'abord ! Seule la Beauté se fait entendre ! »

Remplacez le Viet-nam par l'Espagne et le propos de Cournot est valable pour « Confrontation 2 » qui avait pour thème cette année « L'Espagne derrière l'écran », sophisme aussi valable que pour « Confrontation 1 », l'année dernière : « Le cinéma français existe-t-il ? »

« La polémique seule est génératrice de sursauts » avait écrit l'année dernière pour « Confrontation 1 » Marcel Oms, Président des « Amis du Cinéma », organisateur de ces manifestations. Il avait cité un peu plus loin Valéry : « Ce n'est pas l'écume qui nous intéresse, mais la mer. » Il avait dit plus loin : « Les francs-tireurs, les mal aimés, les maudits, les oubliés, les reniés, les vrais artistes nous attirent davantage que les talents paisibles ou les non-conformistes de surface. » Voilà donc située une polémique déjà intérieure et qui se nourrit d'elle-même comme Saturne de ses propres enfants. « Polémique » qui ne nous a pas empêchés, de l'extérieur, de sursauter plus d'une fois tout en respirant une forte odeur de soufre stalinien et jdanovien :

1) Bardem est marxiste et Berlanga est fasciste.

2) « El Verdugo » est donc un film fasciste.

3) « Octobre à Madrid » est un titre révolutionnaire or « Octobre à Madrid » n'est pas engagé politiquement, donc Marcel Hanoun pourrait bien être fasciste (ici, petite référence à Brasillach — si alors je leur avais dit que j'aime Brasillach ? !)

4) Marcel Hanoun n'est pas engagé, donc maudit. (Ah, quel malheur d'être maudit !)

5) Les Belges Tanszman et Meyer (ça fait pellicule en gros) présentent une partie d'un long reportage (6 heures de rushes. Qu'est-ce que je disais ?) sur l'émigration espagnole. Images de Madrid : des banques, des cantonniers, des bidonvilles. J'ai imaginé le même film (en pire), tourné à Paris (avec un commentaire plus acerbe) (et des images meilleures) (et un montage meilleur). « Propos sain et constructif... Document de base irremplaçable pour la compréhension de l'un des phénomènes prolétariens, sociaux et sociologiques les plus graves de notre époque. » (« Midi-Libre ») (Libre de déconner, ou comme la roue du même nom !).

6) Eh ! bien non, pas de sixièmement. Je me suis déjà suffisamment laissé aller à schématiser, comme d'autres font de la prose. Comme d'autres font de la prose avec une absence de recul et de réflexion, avec un narcissisme d'idées fausses qui se regardent dans des miroirs déformants, avec des exégèses qui ratent leurs orbites, avec une absence d'amour d'autrui, ou autrui vu dans une ligne de mire. Inquisition et Intolérance. Hypocrisie : « Ce n'est pas le lieu ici, ne serait-ce que pour ne pas gêner inconsidérément les Barcelonais et Madrilènes qui avaient non sans risques franchi la frontière, de reproduire tous les propos tenus » (« Midi-Libre ») (voir plus haut). (Pourquoi ne pas avoir reproduit les reproches faits par les Espagnols aux Belges ?)

Pour épiloguer : ce qui avait été mis en prologue au programme de « Confrontation 2 » : « Je n'aurai personne pour me commander, je serai absolu. Car celui qui est absolu peut faire ce qui lui plaît ; celui qui peut faire ce qui lui plaît peut jouir de son plaisir et celui qui peut jouir de son plaisir, il n'a plus rien à désirer. » (Cervantes). M. H.

Petite annonce

Collaborateur fidèle vend collection complète (no 1 à ce jour) des « Cahiers du Cinéma ». Faire offre à la revue qui transmettra. Occasion rare.


Istvan Gaal

Rencontre avec Istvan Gaal

Cahiers Quelles sont les origines de votre vocation de cinéaste ?
Istvan Gaal Je crois que la croissance des gens de ma génération a eu lieu en même temps que celle du cinéma, de telle sorte que le langage cinématographique devenait notre langue maternelle. Quant à dire comment nait un sujet de film... c'est presque impossible. C'est tantôt la rencontre avec un personnage passionnant, tantôt le souvenir d'une œuvre picturale qui obsède notre mémoire, ou encore une impression auditive qui nous inspirent, comme ce fut, par exemple, le cas pour mon premier essai, « Les Ouvriers sur la voie ».
Cahiers Cela impliquerait que, puisque vous vous fondez toujours sur des souvenirs personnels, le sujet ne s'élabore qu'au gré de vos impulsions et de vos sentiments ?
Gaal Non, car le sujet de base n'est qu'un élément initial, stimulant. Je crois que si la brève histoire du cinéma montre qu'on s'efforce toujours de modifier le langage du film, de jeter les schémas aux orties, il est cependant un schéma qui reste invariable, c'est celui de la courbe du drame, qui me semble toujours être semblable à la parabole tracée par une pierre qu'on lance. J'ai commencé à photographier et à me familiariser avec une manière imagée de voir, lorsque je suis entré à l'Ecole supérieure d'Art cinématographique de Budapest. Ce n'est point tant avec les éléments techniques que je fis connaissance : je m'efforçais plutôt de rechercher les lois nécessaires que m'enseignaient certains tableaux classiques des grands peintres : comment ils composaient leurs œuvres, et le pourquoi de cette composition. Mais pour ce qui est de la vision consciente, ce ne fut effectivement que plus tard, à Rome, que je commençai à composer de manière géométrique, sur les traces de Mondrian et de Klee...
Cahiers Et comment « Remous » est-il né ?
Gaal Dans mon enfance, à Paszto, un petit village de Hongrie septentrionale, on organisait parfois des tournois régionaux d'athlétisme sur le terrain de football, tout près des vaches qui paissaient. Moi, j'étais fasciné par le lancement du javelot, dont le mouvement me semblait être le plus remarquable et le plus gracieux, et, d'autre part, l'objet lancé décrivait une courbe quasiment artistique. Cette impression m'est restée, ce qui ne veut cependant pas dire que de cette courbe j'aie fait une sorte de modèle préfabriqué sur lequel je veux toujours mouler un film. D'ailleurs, « Remous » remonte à un souvenir d'enfance, mais sans mort d'homme. A l'époque de notre enfance, nous jouions à de tels jeux stupides au bord de la Tisza.
Cahiers Dans « Remous », la structure semble très élaborée. On y atteint très vite un point culminant, les deux derniers tiers décrivant une courbe décroissante.
Gaal Je ne cherche jamais à faire valoir a priori les règles classiques enseignées par l'histoire des beaux-arts. J'essaie tout au plus de voir comment elles peuvent me servir. La volonté consciente n'est pas tout, elle côtoie la spontanéité, et parfois on ne distingue guère leur ligne de partage. Je crois que dans « Remous », j'ai effectivement décrit deux courbes. Les événements concrets suivent un autre cours que celui des sentiments et de l'atmosphère. Le film se passe sur deux plans différents. J'ai pensé que, sur le second plan, il me faudrait obtenir à la fin du film une tension semblable à celle du début, lorsque le garçon avait disparu. Mais, et je le souligne, je ne suis pas parti de conceptions préfabriquées ; car il est des impressions saisies au jour le jour, des réflexes conditionnés, qui sont beaucoup plus complexes et élaborés que les schémas a priori, et grâce auxquels les formes d'expression deviennent bien plus variées.


« Remous » de Istvan Gaal.

Cahiers En fait, ce film donne l'impression de laisser à la poésie une assez grande place. Plus exactement, ce n'est pas l'histoire elle-même qui est poétique, mais son déroulement, et c'est là que réside une certaine musicalité...
Gaal De ce point de vue, il est un aspect de « Remous » qui est révélateur. Un court poème de notre excellent poète Sandor Weöres, intitulé « Fughetta », m'avait beaucoup impressionné. Dans ce poème fait de quatre quatrains, le premier vers descend toujours d'un degré, de sorte qu'à la fin du quatrième quatrain, il se trouve tout en bas. Je me suis alors demandé s'il n'était pas possible de montrer la désagrégation du groupe des jeunes gens, dans le film, de la même manière.
Cahiers Ainsi, pour faire « Remous », vous avez à la fois fait appel à des émotions artistiques et à des souvenirs personnels ?
Gaal Naturellement. Je pense que la rupture avec le film « romancé », avec le film traditionnel, ne peut que reposer sur la mise à l'écran d'impressions personnelles. Et c'est seulement ainsi que nous pouvons nous rapprocher du cinéma dit « poétique ». Ce qui s'est dit l'an dernier au colloque de Pesaro — et plus particulièrement la passionnante intervention de Pasolini — m'a beaucoup plu et je m'en sentais très proche. Même si ce n'est qu'instinctivement, c'est bien dans les méthodes cinématographiques recensées par Pasolini que je vois la possibilité de créer un récit moderne. Pour en revenir à « Remous », tout son contenu émotionnel a mûri en moi bien des années avant que je puisse lui donner forme. Pendant que j'étais à l'Ecole du cinéma, il m'était malheureusement impossible de m'en occuper, je n'en avais ni le temps, ni les moyens techniques. Après, j'offris à un écrivain d'écrire cette histoire, ou de collaborer avec moi à sa rédaction, mais elle ne l'intéressa pas. L'envie d'exprimer tout cela était en moi si impérieuse que je finis par décider de m'y atteler moi-même, en assumant toutes les responsabilités.
Cahiers Comment avez-vous choisi vos collaborateurs, et tout d'abord vos interprètes ?
Gaal J'ai surtout choisi des acteurs débutants. Sans doute parce que je pensais qu'à cause de leur inexpérience, ils m'aideraient à mieux réaliser ce que je voulais. Je crois que tout dépend du sujet et des circonstances. Ainsi, dans « Remous », le rôle de la grand-mère est interprété par une vieille paysanne qui n'avait encore jamais mis les pieds dans la petite ville voisine. Je l'avais découverte par hasard ; j'avais tellement été impressionné par la merveilleuse « photogénie » de son visage, c'est-à-dire par la naturelle dignité que son maintien intérieur irradiait, que je suis sûr qu'aucune star, qu'aucune vedette connaissant toutes les ficelles du métier, n'aurait pu jouer ce rôle avec une justesse de ton semblable à la sienne.


« Remous » de Istvan Gaal.

De tels choix font facilement tomber dans le naturalisme. Au montage, il a bien fallu que je me rende compte que le chant funèbre de la vieille paysanne était, en lui-même, très bon, mais qu'avec l'image, il devenait insupportable. J'ai donc été obligé de « tricher » et de faire dire, grâce au doublage, ce chant funèbre par Maria Mezey, l'une de nos meilleures comédiennes.

Cahiers Dans quelle mesure avez-vous pu faire appel aux techniques modernes — par exemple à l'emploi de caméras légères — et quel profit avez-vous tiré du fait que votre équipe était peu nombreuse, donc plus souple ?

Gaal Malheureusement, chez nous, on ne saurait dire que notre technique de prise de vues soit moderne. En effet, nous ne disposons pas de ces légères caméras synchronisées que le cinéma direct a suscitées ; nous devons donc tourner avec de désuètes caméras Debrie, lourdes de 70 kilos. Près de 50 à 70 % des films hongrois ont recours à la post-synchronisation. Pour ce qui est des équipes de tournage, quelques films ont déjà démontré combien on tire d'avantages — également budgétaires — à ne s'entourer que d'un nombre réduit de techniciens Et pour un jeune réalisateur, supporter le moins de charges possibles, cela compte. Cependant, je constate qu'on ne réussit que rarement à tourner en petite équipe, car l'industrie nationale du film a aussi ses impératifs...

Cahiers Quand on interviewe un jeune réalisateur, il est de rigueur de lui demander les noms de ses maitres...

Gaal Je n'aime pas me prosterner devant des idoles, car mes idoles, je les affectionne beaucoup trop pour cela Toutefois, si je dois m'interroger sur ceux qui ont le plus orienté mes réflexions et mes vues artistiques, alors, sur le plan du cinéma, je dois mentionner Griffith, Chaplin, Dreyer et Bergman. Je ne cite pas ici Antonioni, certains s'étant hâtés de trouver des rapports entre mon film et « L'avventura » : je trouve que ce genre d'assimilations thématiques ne peut être que fortuit, et je n'y accorde aucune importance, D'ailleurs, si je respecte beaucoup Antonioni, je suis cependant assez loin de lui. Tout à fait franchement, je crois que d'autres artistes ont exercé sur moi une influence plus stimulante que les cinéastes. Ainsi, Masaccio, Mondrian, Klee - et enfin, un véritable « moderne », qui s'appelle Jean-Sebastien Bach. (Propos recueillis au magnétophone par Yvette Biraud.)



Cinéastes de notre temps : John Ford

Nous avons mis une quinzaine de jours pour joindre Ford. Nous sommes restés chez lui de 30 à 40 minutes, le dernier jour d'août, vers 7 heures du soir. Il était au lit. Malade.

Depuis deux jours notre équipe technique nous avait quittés. Cassavetes nous a prêté sa Coutant, son Perfectone. Son ami Seymour Cassel a bien voulu nous servir d'opérateur. Au son, Madsen s'est débrouillé comme il a pu.

Ford avait un pyjama noir et rouge. Il nous reçut sans manières. Il nous quitta de la même façon. A quelques minutes près (le temps de changer de magasin) nous avons enregistré la totalité de notre visite. Quatre plans.

De retour à Paris, à la projection des rushes, nous nous sommes aperçus que ce matériel ne résisterait pas à l'analyse qui précède toujours ce qu'on pourrait appeler les décisions de montage. Nous nous trouvions en effet en présence d'une demi-heure de propos à bâtons rompus, plutôt marrants dans leur continuité mais particulièrement dénués d'intérêt dans leur contenu et de rigueur dans leur enregistrement. Propos par conséquent impossibles à monter, que ce soit pour les rapprocher d'extraits de films qu'ils auraient pu éclairer, ou pour les articuler selon les règles d'un portrait construit.

La projection des rushes avait fait au contraire apparaître que ce qui retenait, malgré tout, l'attention, dans ces images, ce n'était pas la richesse de l'information ou la qualité des notations, mais bien, comme il advient dans les émissions de direct, ce curieux sentiment d' « imminence » que procure la sensation de durée mêlée à celle d'un certain risque (voir N.B.). Nous avons donc décidé de restituer ce sentiment au spectateur en lui donnant l'assurance que s'il avait été avec nous ce soir-là, il n'eût rien vu, rien entendu que nous ne lui donnions à entendre et à voir (à qui n'est-il pas arrivé, devant deux plans dûment montés, d'éprouver l'envie de connaitre, pour une fois, ce qui s'est dit ou passé entre ces deux plans ?). En résumé : ne pas monter mais nous laisser conduire — et le spectateur avec — dans l'aventure de nos quatre plans. Seule décision possible, on l'a vu, mais dont l'efficacité restait suspendue à un préalable : pour que le spectateur soit accroché par le spectacle d'un événement quel qu'il soit, encore faut-il que cet événement présente à ses yeux quelque intérêt « a priori ». Pour que fonctionnât convenablement le contrat spectacle-spectateur dont nous avons pesé les termes, encore fallait-il qu' « au préalable » le spectateur connût suffisamment l'œuvre de Ford.

Telle est la considération — familière aux amateurs de suspense (cf. le thème moteur de la curiosité chez Hitchcock) — qui nous a dicté la construction finale de l'ensemble et rejeter notre « visite à Ford » à la suite d'une anthologie succincte de ses films. Ainsi fut fait, dans une émission réalisée par Hubert Knapp, montée par Pierre-Michel Rey, commentée par Jean Narboni et programmée dans les premiers jours de juin en version originale sous-titrée.

N.B. Ordinairement, en tournant et surtout en montant son sujet, le réalisateur est à la recherche d'un rapport de sécurité entre le spectacle et le spectateur. Il est un guide. L'attrait du direct, au contraire, tient à ce que le spectateur est livré non plus au réalisateur (dont le travail se borne à l'installation d'un dispositif plus ou moins astucieux) mais à l'événement — ou à ces plages de durée vide que découvre l'événement en se retirant, car au fond ce qui est intéressant, dans le direct, ce n'est ni le plein de l'événement ni l'abime d'où il surgit, mais le rapport des deux, c'est-à-dire la continuité-contiguïté qui fait de chacun de ces pôles le prolongement et l'envers de l'autre (renversement dont la meilleure métaphore est encore le ruban de Moebius). Si bien que la valeur d'un réalisateur de direct devrait se mesurer moins à l'adresse qu'il met à disposer son piège au point fort de l'événement qu'à un sens de l'imminence qui lui ferait appliquer son dispositif à la charnière même où l'événement perpétuellement bascule entre mille naissances et mille morts perpétuellement renvoyées l'une à l'autre. Disposition de sourcier dont le secret est de savoir percevoir la modulation propre de l'événement et le talent de savoir faire vibrer le spectateur au rythme exact de la respiration du réel.

Mais il est une autre forme de direct où la technique même de l'enregistrement est impliquée — au sens judiciaire du mot — dans la trame de l'événement. Dans ce cas le spectateur est convié à courir une aventure double puisque les imperfections techniques peuvent être alors ressenties comme une garantie supplémentaire de l'authenticité du document — comme il arrivait dans le « Kon-Tiki », par exemple, dont Bazin pouvait écrire que c'est le plus beau des films mais qu'il n'existe pas !

Je pense qu'il n'aura échappé à personne que ces remarques s'appliquent au direct en tant que terme commode pour désigner un certain cinéma lié aux techniques du reportage — ce qui, de près ou de loin, se rapportait à notre propos. Au sens strict du mot, en effet, le direct fait appel à une autre notion : la contemporanéité. Notion à deux versants (l'instantanéité et son mythe) sur laquelle je reviendrai. — A.S.L.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Gish éternelle

Il y a une quinzaine d'années Hedda Hopper demanda à Lilian Gish quand elle allait écrire ses Mémoires. « En 1984, je suppose », répondit-elle, et au train où vont les choses, la petite comédienne de 71 ans aura probablement raison.

En attendant, la Gish, que Griffith remarqua dans une rue de New York en 1911, vient de se faire engager pour « Warning Shots », un nouveau policier de Buzz Kulik. Ses partenaires sont David Janssen, Ed Begley, Sam Wanamaker et Keenan Wynn. « Warning Shots » est son second film en moins d'un an. L'été dernier elle joua une philanthrope excentrique à côté de Fred McMurray dans « Follow Me, Boys », de Norman Tokar, tournage suivi d'un engagement dans «Anya», la version musicale d' « Anastasia », à Broadway.

Quelques réflexions gishiennes: « Non, je ne suis pas mariée. Une actrice fera toujours une mauvaise épouse. Il faut savoir choisir. » « Faire du cinéma, c'est depuis toujours la même histoire. J'ai commencé en 1912 et la seule différence est qu'on travaillait plus dur à l'époque et qu'on n'avait pas de maquilleuses. Chez Griffith on faisait des films d'une bobine en une journée. » « Le jeu d'acteur ? Rien n'a changé non plus dans ce domaine. Bien jouer veut toujours dire être fidèle à la nature humaine. Une méthode pour jouer, c'est faire preuve d'une indulgence trop facile envers soi-même. » A.M.

Tchékhov au cinéma

Je n'apprendrai rien à personne si je dis que les œuvres de Tchékhov sont populaires dans le monde entier.
Personnellement, je ne crois pas qu'il faille reléguer Tchékhov dans le passé ou qu'il faille le moderniser lorsqu'on le porte à l'écran. Son caractère moderne réside dans le fait que, dans les meilleures de ses œuvres, se trouve posée la question éternelle du but de la vie humaine, de sa signification. L'impression qui s'en dégage est que la véritable beauté est impensable si elle n'est pas au service de l'humanité, qu'elle est incompatible avec l'esclavage intellectuel.
Lorsque je me suis attaqué à cette tâche, le premier problème qui s'est posé devant moi a été de choisir le principe qui permettrait de porter un livre à l'écran. Je pense maintenant qu'il n'y a pas d'autre moyen que de créer activement et avec audace une version de l'original qui soit elle-même indépendante, de traduire cet original en un langage cinématographique qui respecterait l'esprit mais pas forcément la lettre du modèle. Autrement le résultat fera penser à la mauvaise traduction d'une poésie : le sujet reste, mais la poésie a disparu.
La mise à l'écran de « La Dame au Petit Chien » m'a beaucoup appris dans ce domaine. Lorsqu'il s'agit de traduire la prose de Tchékhov en langage cinématographique, on entend souvent l'argument suivant : Tchékhov a écrit d'une manière brève. Oui, c'est vrai et c'est un des traits de son originalité. Mais ce n'est important que dans le cadre d'un genre, celui dans lequel travaillait Tchékhov. Mais dans les autres, cela ne peut être valable.
Il serait évidemment absurde d'écrire un roman d'après « Ionitch » ou « La Dame au Petit Chien ». Mais un scénario est un scénario parce que, précisément, dans sa langue, celle du cinéma, une ligne de texte peut se traduire par une scène longue et importante et qu'une page de texte peut être réduite à un simple plan. C'est pourquoi dans le scénario du film que je suis en train de tourner et qui est intitulé « Dans la ville de S. », j'ai « réécrit » « Ionitch » de Tchékhov.
Ce qui m'a attiré dans « Ionitch » c'est que le personnage principal est à la fois une victime et, dans une certaine mesure, un juge. La tragédie du docteur Dimitri Ionitch réside en ceci : qu'il comprend le néant qu'est sa vie, qu'il le voit dans la société qui l'entoure, celle des petits bourgeois qui habitent la ville de S. Il se rend compte de tout cela, mais il ne trouve pas en lui les forces nécessaires pour y faire face.
De ce point de vue, « Ionitch » est l'un des récits les plus sociaux de Tchékhov, un de ceux où l'on distingue le mieux l'attitude de l'auteur du point de vue idéologique et esthétique. Il me semble que le destin de Ionitch peut également intéresser des jeunes de notre époque qui veulent comprendre les phénomènes qui les entourent.
Ce qui m'a particulièrement intéressé dans ce film, sur le plan travail, ce qui est nouveau pour moi, c'est la juxtaposition que j'essaie de faire entre le personnage central et l'auteur qui sera lui-même un personnage du film. Pour nous, Tchékhov ne sera pas, si l'on peut dire, une espèce de toile de fond. Ce ne sera pas non plus une tentative pour porter à l'écran sa biographie. Ce sera plutôt une tentative pour concrétiser par un personnage l'atmosphère même de l'œuvre. Nous tentons de le faire par l'intermédiaire de la vie, des opinions, des actes de l'auteur. Tchékhov ne ressemblait pas à ses héros et, par ses mérites littéraires, par son travail véritablement héroïque dans ce domaine, il a acquis le droit de juger les gens, de montrer à quel point ils vivaient mal et de façon ennuyeuse.
Dans les épisodes concernant Tchékhov, il m'a semblé particulièrement important de tenter de montrer les traits de caractère de cet homme admirable et de rendre l'atmosphère de son œuvre littéraire. Il n'y aura évidemment pas dans le film des liens plaqués artificiellement entre Tchékhov et les autres personnages. Ce sera plutôt l'image de deux destins qui ne se rencontrent jamais : celui de l'auteur et celui de son héros. Nous montrerons Tchékhov dans les steppes enneigées de la région de Nijni-Novgorod en proie à la famine en 1892 alors qu'il faillit périr après s'être perdu au cours d'une tempête de neige.
Nous verrons Tchékhov dans sa propriété de Mélekhov et à Nice où fut écrit « Ionitch ». Ce sera le premier film dans l'histoire du cinéma où apparaîtra Tchékhov. Cela explique pourquoi nous avons de grandes exigences pour le choix d'un acteur qui tiendra ce rôle. Nous recherchons à la fois une ressemblance physique et une profonde personnalité correspondant à cette « lumière intérieure » qui caractérisait l'écrivain. — J. K.


John Lund et Joan Leslie dans « Woman they Almost Lynched » de Allan Dwan.

Herbert J. Yates et le royaume de la Républic

A une époque où la prétention et l'appât financier régentent plus que jamais l'industrie cinématographique, la mort de Herbert J. Yates ne fait qu'attirer encore l'attention sur la lente disparition de la série B américaine. Né à Brooklyn le 24 août 1880, Yates commença d'abord par superviser les ventes de l'American Tobacco puis les films de Roscoe (Fatty) Arbuckle et enfin il forma en 1922 Consolitaded Film Industries et en 1935 Republic Pictures (union de quatre compagnies indépendantes : Republic, Mascot, Liberty et Monogram). Avec la Republic, la série B allait trouver son terrain d'élection et concentrer sa production sur quatre genres : le film policier, le western, le film de guerre et le serial (ce dernier recoupant volontiers les trois premiers).
Plus que n'importe quelle firme, la Republic donna à la série B ses lettres de noblesse et si, souvent, la majorité de la production de la firme de Yates fut assez décevante, de temps en temps certains sujets, certains acteurs et certains cinéastes produisirent d'incontestables réussites ; de toute façon, avec le recul du temps, la production moyenne de la Republic se révèle très supérieure à celle, par exemple, de la Columbia (comme a pu en témoigner le très utile hommage rendu à cette dernière par la Cinémathèque Française).

UN STYLE

C'est le western qui permit à la Republic d'inonder de films à petits budgets les cinémas américains et de réaliser à partir de productions assez économiques de fructueux chiffres d'affaires, et cette véritable spécialisation a peu à peu créé un « style Republic ». Ce fut d'abord l'ère des cowboys chantants (Roy Rogers, Gene Autry), période particulièrement peu féconde mais qui marqua profondément l'histoire du western. Les héros d'alors délaissaient le six-coups pour la chansonnette et les chevauchées se réduisaient la plupart du temps à de longs monologues lyriques où, à cheval, le justicier de service créait une étrange osmose entre le western et l'opérette (cf. Gordon MacRae chantant dans « Oklahoma » de Fred Zinnemann : « Oh, what a beautiful mornin' Oh, what a beautiful Day. I got a beautiful feelin' everything's goin' my way »). La pire des scléroses menaçait alors le western Republic mais par un étonnant phénomène les années de guerre balayèrent fort heureusement cette triste race de héros westerniens et un vent nouveau souffla sur la Republic. L'intellectualisation du western commençait à poindre (« Ox-Bow Incident ») dans les autres firmes, et la Republic introduisit alors dans ses productions le mélodrame et quelques acteurs et actrices étranges (John Carroll, William Ching, Gail Russel, Jean Leslie, Vera Ralston, Adele Mara, Arleen Whelan). Elle rendit ainsi de plus en plus intéressante la production westernienne, qui mêla volontiers deux ou trois genres distincts et décrivit d'assez étonnants personnages féminins. Le charme étrange des actrices de la Republic comme l'admirable Gail Russell, Adele Mara et Vera Ralston qui, ex-championne de patin, était devenue Mrs. Yates, n'était certes pas étranger à cette nouvelle situation, comme le talent de certains metteurs en scène : Allan Dwan d'abord, puis Edward Ludwig, James Edward Grant et William Witney.
Admirer les productions Bogeaus de Dwan, louer le lyrisme de « Johnny Guitar » n'est en réalité que reconnaître la perfection de ce qui était depuis dix ans un état de fait à la Republic, ou du moins dans les meilleures productions de celle-ci
Les héros eux-mêmes avaient leur style « desperados », aventuriers déracinés à la recherche d'un idéal, aventurières passionnées au passé inconnu et à l'avenir malheureux, couples d'amants tragiques que seule la mort pouvait réunir comme dans les plus beaux films de la Warner (« Colorado Territory », « High Sierra »).
Evoquer la Republic, c'est se souvenir de ces scènes d'amour étonnantes où subitement une colline devenait le toit du monde et le point d'où s'ordonnaient toutes les directions terrestres (« Angel in Exile » d'Allan Dwan-1948) ou



Luther Adler, John Wayne, Gail Russel et Harry Donell dans « Wake of the Red Witch », de Edward Ludwig.

encore la mort des deux amants enlacés : John Carroll et Vera Ralston dans « Surrender » (Allan Dwan-1950).
Genre viril par excellence, le western se féminisait et la galerie des héroïnes westerniennes de la Republic s'accroissait chaque année de quelques figures inoubliables. Dans « Woman They Almost Lynched » (1953), Dwan s'intéressait plus à Kate Quantrill (Audrey Totter) qu'à son mari. James Edward Grant, scénariste de talent, créait dans « The Angel and the Badman » un admirable personnage féminin, rédempteur du vengeur John Wayne, et qui, incarné par Gail Russell, annonçait déjà celui d'Adele Mara dans « Angel in Exile ». Et peu à peu ce souffle lyrique finit même par atteindre les plus prolifiques (mais non meilleurs) artisans de la Republic. Si dans « Surrender », Walter Brennan évoque très souvent « Les Misérables », Joe Kane, le vétéran des vétérans faisait citer dans « Timberjack » (1955) le « De Senectute » et « Hamlet » : la brusque introduction dans cette histoire de bûcherons bagarreurs de la plus pure tradition littéraire est le type même de surprises dont la Republic avait le secret. Les constantes les plus indestructibles du cadre westernien étaient peu à peu remises en question : l'étrangeté des titres (un western était nommé « Oh Susanna » mais la stupidité des doubleurs français le déféminisa en « La Revanche des Sioux »), l'originalité des caractères (Barbara Stanwyck dans « The Maverick Queen », Adele Mara dans « California Passage », Arleen Whelan dans « San Antone ») n'avaient d'égales que la force des sujets où les questions raciales notamment étaient traitées avec une justesse et une intelligence parfois étonnantes (« San Antone », « Vanishing American », etc.). Le malheur voulut malheureusement que la plupart des réalisateurs de la Republic ne s'élèvent que rarement au-dessus de l'honnête moyenne : les sujets étaient massacrés par des tâcherons et les actrices inexploitées.

LE SERIAL

Patrie du western, la Republic fut aussi celle du serial, et encore une fois la Seconde guerre mondiale eut une influence considérable. Les justiciers chers aux comics trouvaient dans les serials leur raison d'être. Extrayons quelques lignes du passionnant article « A Report on Republic's War Effort » du Film Daily Year Book 1943 : « Le serial permit à la Republic d'attaquer tout particulièrement le fascisme. « King of the Texas Rangers », montrait les forces de sabotage à l'œuvre... « Spy Smasher » décrivait la lutte côte à côte d'un agent américain et d'un « français libre », « King of the Mounties » montre la police canadienne déjouant les plans d'un trio d'agents de l'Axe, « G. Men vs. the Black Dragon » glorifie la lutte commune des Etats-Unis, de l'Angleterre et de la Chine contre la société nippone du Dragon Noir. Dans tous ses serials, la Republic a fidèlement suivi les indications du Ministère de la Guerre, à savoir que nous devons attaquer avec le maximum de nos forces et de notre énergie ».
Royaume du merveilleux et de l'invention, le serial atteignait la perfection dans un délire invraisemblable dont quelques titres donnent déjà une certaine idée : « Fighting Devil Dogs » (38), « Hawk of the Wilderness » (38), « Mysterious Dr. Satan » (40), « Secret Service in Darkest Africa » (43), « The Purple Monster Strikes » (45), « G. Men Never Forget » (48), « Federal Agents vs. Underworld Inc » (49), « King of the Rocket Men » (49), « Radar Patrol vs. Spy King » (50), « Government Agents vs. Phantom Legion » (51), Zombies of the Stratosphere » (52), etc. Et si, souvent, Brannon, Bennett, English ou Grissell déçurent, William Witney prouva avec « Daredevils of the Red Circle » (39) et surtout « Crimson Ghost » (46), sinon un grand talent, du moins une parfaite maîtrise du genre. Les inventions les plus étonnantes (disques et porte-cigarettes asphyxiants dans « Crimson Ghost »), les situations les plus stupéfiantes (l'homme en moto fuyant devant l'eau déchaînée dans « Daredevils ») laissaient déjà loin derrière elles les plus farfelus gadgets chers à James Bond ; Dick Tracy, Captain Marvel, Captain America valaient largement ce dernier et il en était de même pour les organisations terroristes annonçant le « Specter » et le « Trush ».
Le serial westernien fut beaucoup moins réussi que son homologue politico-policier, et de tous les Zorro, seul « Zorro's Fighting Legion » (1939) de Witney (encore lui) et English mérite une certaine attention, surtout pour les inoubliables chevauchées de Zorro et de ses hommes, tous masqués, portant le sigle fatidique et chantant en chœur. Par son anticommunisme au second degré, « The Vigilantes Are Coming » (1936) est lui aussi très réjouissant.
Mais, dans tout ceci, quelle est la part véritable de Herbert J. Yates (que ses collaborateurs nommaient volontiers Papa) ?
Producteur (crédité ou non) de tous les films de la Republic (on peut remarquer que presque toutes les productions de la Republic mentionnent uniquement un associate producer), Yates fut à la Republic ce que Zanuck fut à la Fox, à savoir le grand maître omni-présent. Et seule cette constante supervision de Yates, supervision qui s'exerçait certainement plus au niveau des scripts et des acteurs que de la mise en scène proprement dite, explique les principales constantes de la Republic. Paralysée par ses réalisateurs, la Republic n'a jamais réussi artistiquement à s'imposer, mais au gré des ans d'étranges productions surgissaient : « Wake of the Red Witch », peut-être le chef-d'œuvre d'Edward Ludwig, un film onirique fascinant où encore une fois les amants ne se retrouvaient que dans la mort, et dont Joe Kane s'inspira quelques années plus tard pour son étrange « Fair Wind to Java », nouvelle production Republic à la gloire de Vera Ralston. Ce furent « The Outcast » (1954) de Witney, aux stupéfiantes scènes sadomasochistes, « The Quiet man » et « Johnny Guitar » qui, grâce à Ray, symbolise le lyrisme et le romantisme de la Republic. Tous les détails autrefois épars se retrouvaient brusquement rassemblés, et si le côté essentiellement déchu des héros, les scènes dans le saloon, les personnages de Vienna et de Johnny doivent (évidemment) beaucoup à Ray, ils sont cependant indissociables de la Republic. Ceci n'enlève rien au talent de Ray, mais il est sûr que, dans le cinéma américain, l'importance des firmes est beaucoup plus grande qu'on a bien voulu le dire. Loin de la Republic, sans les tons faux mais lyriques du Trucolor (l'une des inventions les plus extraordinaires de la Republic), « Johnny Guitar » serait tout autre chose et certainement inférieur à ce qu'il est. De même que « Moonfleet » et « Party Girl » sont indissociables de la Metro, « All about Eve » et « Laura » de la Fox, et « High Sierra » de la Warner, les grands films de la Republic doivent une bonne part de leurs qualités à cette firme et, par là même, à l'homme qui en était le maître.



John Carroll et Vera Ralston dans « Surrender », de Allan Dwan.

La série B sombre peu à peu dans l'oubli total et, actuellement, il n'y a certainement pas quatre films de la Republic en distribution à Paris. La coutume veut qu'à chaque roi défunt succède un nouveau monarque : avec la disparition de Yates, la Republic va peut-être sombrer dans l'abîme des temps, mais est-ce si étonnant de la part d'une firme qui avait fait de ses deux navires amiraux (le « Batjac » et le « Gerrymander ») deux vaisseaux fantômes?... — P.B.



TOURNAGE DE « FAHRENHEIT 451 » OSCAR WERNER ET FRANÇOIS TRUFFAUT.

Journal de Fahrenheit 451

par François Truffaut



LUNDI 14 MARS
Nous commençons cette neuvième semaine de tournage, en extérieurs, à Roehampton, à trente minutes de Londres.
Il s'agit d'un immeuble genre H.L.M. et de la scène qui ouvre le film. Les pompiers arrivent et investissent l'immeuble. Nous avons déjà tourné il y a un mois ce qui se passait à l'intérieur. Nous reprenons sur les pompiers qui balancent dans le vide le sac de nylon plein de livres. En bas, préparatifs pour le brûlage et installation d'une sorte de bûcher en grillage. Pendant ce temps deux pompiers habillent Montag d'une combinaison d'amiante, comme s'il s'agissait d'un évêque, ensuite on lui file le lance-flammes entre les mains ; des passants s'attroupent, etc.
Brûlage agréable à tourner, comme d'habitude. Très bonne journée hors du studio avec une floppée d'enfants qui viennent nous regarder après la sortie de l'école, beaucoup de détente et de rigolade.

MARDI 15 MARS
Toujours à Roehampton, une autre scène, celle-là destinée à la fin du film. Dans une ruelle déserte bordée de petits bungalows cubiques collés les uns sur les autres, une Jaguar rouge surmontée d'un vieux « pavillon » de phonographe avance au pas, invitant les citoyens à participer à la capture du traître Montag. La voiture quitte le cadre, les portes des maisons s'ouvrent, les gens en sortent et se tiennent debout devant leur maison. Nous panoramiquons pour découvrir Montag sur un toit s'apprêtant à descendre par une échelle de fer le long d'un mur. Il s'agit là, en fin de plan, d'un élément de décor installé sur un praticable. Nous raccorderons avec la descente en plan général d'un très grand mur que j'ai repéré à Pinewood et qui fera l'affaire. A cause du retard, à cause de l'argent, à cause d'Oscar Werner qu'il faut « doubler » pour toutes les actions physiques, à cause enfin de la prolifération des films de poursuites, j'ai simplifié beaucoup la fin du film, réduisant la chasse aux quelques images indispensables.

MERCREDI 16 MARS
Extérieur maison Montag. La première fois qu'il arrive chez lui, la fois où il en sort et où il est « filé » par Clarisse, la fois où Linda quitte la maison pour aller le dénoncer, la fois où, la voiture de pompiers s'arrêtant, il s'écrie : « Mais c'est chez moi ! »
Pour tourner ces malheureux douze plans avant quatre heures de l'après-midi où déjà il fait trop noir, quel déplacement à la manière du pique-nique de « Citizen Kane » ! Un autocar transportait trente figurants alors que je n'en voulais aucun. Un camion transportait de fausses haies destinées à masquer tel ou tel détail du paysage, un autre transportait de l'herbe véritable plantée sur de vraies plaques de terre de 300



Le Capitaine confisque un petit livre : Cyril Cusack.

centimètres carrés. Il y avait le camion de son, l'auto-travelling, un autocar-restaurant, le camion de matériel d'éclairage, le camion équipement-caméra, etc. La voiture de pompiers elle-même était transportée sur un camion spécial. Les quatre principales vedettes avaient chacune leur doublure-lumière et deux d'entre elles disposaient d'une remorque personnelle pour le maquillage.
Ces soixante-cinq personnes qui travaillent autour de la caméra, je les oublie au studio, mais ici je les sens, je les vois et je pense au tournage des « Mistons » où je n'étais entouré que de l'opérateur Jean Malige et de mes copains Claude de Givray et Robert Lachenay.
Nous sommes pris ici dans l'engrenage de la grosse production (environ un million et demi de dollars, 750 millions d'anciens francs) où l'argent coule à flot mais pour des choses qui ne sont pas sur l'écran. Par exemple, s'il y a peu de gadgets dans ce film, il y a tout de même une trentaine d'objets importants, or pas un seul n'a été réellement réussi ou soigneusement « fini », faute d'invention et d'argent.

JEUDI 17 MARS
Retour à Pinewood, dans le parc où a été tourné le début de « From Russia with Love ». Je tente d'évoquer un square où jouent des enfants. Les pompiers « ratissent » le square et fouillent les gens : vieillards, nurses, etc. Montag en fouillant un vieil homme sent la présence d'un livre sous le pardessus et cependant il le laisse filer. En quittant le square, le Capitaine, pour s'amuser, fouille un bébé d'un an, trouve dans une petite poche de sa layette un livre minuscule du genre « pensées chinoises » et le confisque. Pour la première fois je tourne avec un bébé ; il faut beaucoup de patience mais que de surprises... C'est très angoissant de faire tourner des enfants ; il vient toujours un moment où l'on pense qu'on n'y arrivera jamais, mais quand on obtient enfin quelque chose c'est toujours mieux que ce qu'on espérait.
L'après-midi, dans un couloir du studio, je croise cinq de mes pompiers habillés en smoking. Stupéfaction, explication. Après la scène du square de ce matin, comme on n'avait plus besoin d'eux, ils sont allés se faire engager sur le film de Charlot comme danseurs sur le bateau.

VENDREDI 18 MARS
Nous continuons à compléter le puzzle. Entre Clarisse et Montag une scène d'ascenseur qui se place après celle du couloir d'école. Non reconnue par les élèves, Clarisse pleure dans l'ascenseur. Montag la console et la scène se termine par cette phrase : « Vous m'avez demandé l'autre jour si je ne lisais jamais les livres que je brûle, eh bien la nuit dernière j'en ai lu un. »
Ensuite, un plan devant une vitrine où sont exposés cinq postes de télévision de taille différente. Montag passe devant cette vitrine au moment où l'on diffuse son signalement, il se voit reproduit cinq fois et continue sa fuite.
Dans l'appartement Montag, j'avais tourné un plan d'Oscar lisant le début de « David Copperfield ». La caméra était par-dessus son épaule et l'on voyait le livre, mais pas d'assez près toutefois pour pouvoir suivre le texte. Nous avons donc tourné des plans de plus en plus rapprochés sur cette première page : « I am born ». Mais Oscar ne parvenant pas à tenir fermement le livre, le point vacille et il faudra recommencer ce plan une troisième fois en utilisant un système pour fixer le livre et surtout un objectif spécial.

SAMEDI 19 MARS
Post-synchronisation avec Cyril Cusack. Malgré le camion de son et quatre techniciens, tout le dialogue, ou presque, du film est à doubler, même ce qui a été tourné en studio, à cause des longs mouvements d'appareils et du bruit de nos pas derrière la caméra. De toute manière, j'aime le doublage qui permet de mieux connaître le matériel et de trouver des solutions de montage auxquelles on ne penserait pas. On y rattrape aussi beaucoup d'erreurs d'intonation, on change un peu le texte, on ajoute des phrases, on a le sentiment d'effectuer un travail positif.
J'aime beaucoup le jeu et la voix de Cyril Cusack. La douceur, la bonté et la modestie sont des qualités qui se voient sur l'écran et le rôle du Capitaine y a gagné beaucoup d'humanité. Evidemment, Montag fait maintenant figure de salaud plutôt que de héros quand il le « brûle », mais comme je n'aime pas les héros tout va bien.
Séparation émouvante avec Cyril qui nous quitte et va rejoindre à Rome Liz Taylor et Richard Burton pour « La Mégère apprivoisée », le premier film de Franco Zeffirelli.

DIMANCHE 20 MARS
Avec Suzanne, « The Magnificent Ambersons » à Chelsea. Si Flaubert relisait chaque année « Don Quichotte », pourquoi ne pas revoir « Les Ambersons » chaque fois que possible ? Il y a certainement moins de deux cents plans pour raconter cette histoire qui se déroule en vingt-cinq années. Ce film est fait violemment contre « Citizen Kane », presque comme par un autre cinéaste qui détesterait le premier et voudrait lui donner une leçon de modestie. Orson Welles est un cinéaste à la fois très artiste et très critique, il s'envole souvent et en même temps il juge sévèrement ses envolées.

LUNDI 21 MARS
Devant la maison de Clarisse. Trois scènes. La production pensait qu'il nous faudrait deux jours pour tourner tout ce qui se passe ici. A deux heures trente de l'après-midi, je demande : « Où est la voisine ? — Quelle voisine ? — L'actrice qui doit jouer la voisine. — Elle n'est convoquée que pour demain. — Alors qu'est-ce qu'on va tourner maintenant ? »
Finalement on a débauché une des cent cinquante figurantes du film de Chaplin. Elle a une belle robe, elle est très maquillée et porte des escarpins dorés mais comme elle dit bien le texte, on la prend comme elle est, on lui flanque un arrosoir dans la main et on l'installe dans le jardin d'à côté pour dialoguer avec Montag par-dessus la barrière.
Nous avons donc tout terminé à 16 h 30 avec une journée d'avance. J'en ai profité pour aller au montage. Il se passe une drôle de chose. Julie a une toute petite tête et Oscar une tête plutôt grosse, ce qui est gênant quand ils sont tous les deux dans l'image. Ceci est aggravé par l'habileté que déploie Oscar pour se placer plus près de la caméra que Julie, et aussi par le fait que son visage a gonflé depuis le début du film. Chaque fois que cela m'a été possible, je les ai donc séparés et j'ai fait en sorte de filmer les gros plans de Julie de plus près que ceux d'Oscar. De cette façon, tout va bien, sauf quand, à la fin d'une scène tournée selon ce principe, je les réunis dans la même image. Alors la surprise devient plus forte de voir ces deux têtes de proportions si différentes.

MARDI 22 MARS
Plans de courses dans Pinewood pour illustrer la fuite de Montag. Oscar Werner tient à les tourner tous lui-même depuis qu'il a compris que je préfère employer John Ketteringham, son double, plutôt que de renoncer à certains plans. Aujourd'hui, il a même descendu lui-même une grande échelle de fer contre un mur jaune, raccord du plan tourné l'autre jour à Roehampton, montrant les gens sortant de leur maison.
Course, tunnel. Encore un plan de Julie tournant un coin de rue, encore un plan sur la première page de « David Copperfield » pour lire les mots que désigne le doigt de Montag.

MERCREDI 23 MARS
Nous tournons à la campagne, à deux heures de Londres, au bord d'un fleuve qui est peut-être la Tamise, je l'ai entendu dire, mais c'était peut-être une blague. Montag, en fuite, court, saute dans une barque, la détache, s'apprête à ramer puis, ayant entendu un sifflement, s'interrompt et se dissimule sous une bâche.
Ensuite, je voudrais obtenir un grand mouvement arrière pris d'un hélicoptère rasant la campagne et traversant le fleuve, pour lui additionner ensuite, en travelling matt, cinq hommes (ce seront les collègues-pompiers de Montag habillés mi-pompiers mi-soldats de Newsky) qui se déplaceront à un mètre au-dessus du sol, comme s'ils glissaient dans l'espace.
Malheureusement, nous disposons aujourd'hui d'un petit hélicoptère que j'ai fait peindre en rouge pour le montrer ailleurs dans le film mais qui ne convient pas pour filmer le plan dont j'ai besoin maintenant et qui peut s'obtenir, si plus facile, par un travelling-avant

que nous inverserons au laboratoire. Bref, pas mal de temps perdu avec tout ça. Oscar court comme une fille mais il se débrouille assez bien avec la barque. Nous le filmons, ramant, à partir d'une autre barque, il accoste, saute « en marche » et continue sa course dans la campagne.
En revenant au studio nous passons par l' « extérieur Maison-Montag » pour tourner en vitesse un plan qui nous manquait : Linda, vue par Montag, quittant la maison sa valise à la main.

JEUDI 24 MARS
Toute la journée un temps incroyable dans la cour de Pinewood devant la caserne. De la neige, puis du soleil, plus de soleil, arrivée de gros nuages noirs, bourrasque puis soleil à nouveau et encore de la neige...
Nous filmons, caméra au sol, les évolutions du petit hélicoptère rouge qui doit descendre très près du toit de la caserne afin de nous permettre d'avoir dans un même plan la mort du « faux Montag » abattu d'une rafale de mitrailleuse à partir de l'hélicoptère.
D'après le scénario, cette scène devait se dérouler dans une rue-impasse mais la production n'ayant plus assez d'argent pour construire trois bouts de mur, j'ai transposé tout cela dans le décor extérieur caserne, ce qui accentue le côté mise en scène crapuleuse du pouvoir qui sacrifie un homme pour faire croire à la mort de Montag.
Toute cette exécution simulacre sera montrée sur un poste de télévision dans le vieux wagon désaffecté chez les hommes-livres, en présence de Montag qui assistera ainsi à sa capture et à son exécution. Si je ne suis pas assez clair vous pouvez toujours espérer que le film le sera davantage.

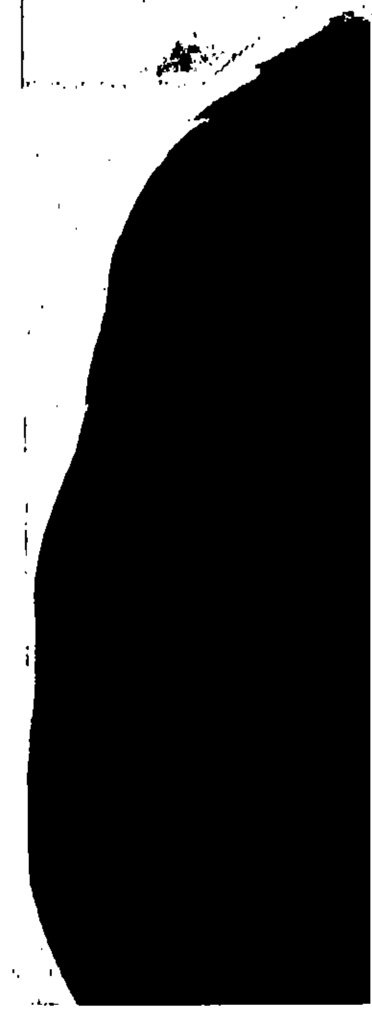
VENDREDI 25 MARS
Une journée record avec 25 plans. Des chutes de livres qui peuvent s'insérer dans trois différentes scènes, des effets de lumière bleue sur fond rouge qui viendront nourrir la scène de montage de l'alerte générale, des inserts sur la voiture de pompiers : manœuvres de manivelle à pétrole, enlever les lance-flammes, les remettre, destruction de différents accessoires autour de la caserne, comme mitraillés par erreur depuis l'hélicoptère, etc.
En fait, ce qui domine la journée c'est l'euphorie de toute l'équipe à l'idée du voyage en France. Nous partons ce soir pour Châteauneuf-sur-Loire, à côté d'Orléans, filmer trois scènes aux alentours d'un monorail suspendu dans la campagne que j'ai repéré depuis 1962 alors qu'il s'agissait de tourner le film en France. Ce monorail qui est le lieu de la rencontre Clarisse-Montag, sert de lien entre la caserne et la maison de Montag. Il est, quoique déjà démodé par son rival à coussin d'air, le seul élément vaguement futuriste du film et c'est pourquoi je n'ai jamais voulu y renoncer. Si ces trois jours à Châteauneuf-sur-Loire doivent coûter vingt mille dollars (dix millions d'anciens francs) à la production, ce n'est pas de ma faute. Nous pourrions tourner ces trois scènes en équipe réduite, par exemple avec huit ou dix Anglais et six Français qui viendraient de Paris. Au lieu de cela, il y aura quarante Anglais et, par conséquences syndicales, vingt français, ce qui reconstitue notre fatidique chiffre de soixante. Les habilleurs, les maquilleurs, les coiffeurs, les accessoiristes, les doublures, les électriciens, l'équipe caméra, sans oublier les deux roulottes water-closet pour nos vedettes, oui Jean Vigo tu peux te retourner dans ta tombe.

SAMEDI 26 MARS
Famille.

DIMANCHE 27 MARS
Je passe prendre Nick Roeg dans Paris et nous roulons vers Orléans.
Orléans. Rédigé en France, ce journal perd son intérêt. Je me rends compte que je n'aurais pas été capable de le tenir sur un tournage parisien, privé du sentiment d'exil qui est le mien à Pinewood. Vingt ou trente lignes chaque soir c'est comme une lettre quotidienne adressée à Jean-Pierre Léaud, Godard, de Givray, Aurel, Rivette, Jean-Louis Richard et naturellement Bradbury que ce tournage intrigue au point que pour la première fois de sa vie il a pris un billet d'avion dans l'intention de venir nous voir ; au dernier moment son aérophobie a triomphé et il a renoncé à l'expédition mais pour le consoler nous lui avons adressé cinquante photos du film « fortement légendées », comme on dit dans la salle de rédaction des « Cahiers » ou dans celle de « Lui », je ne sais plus.

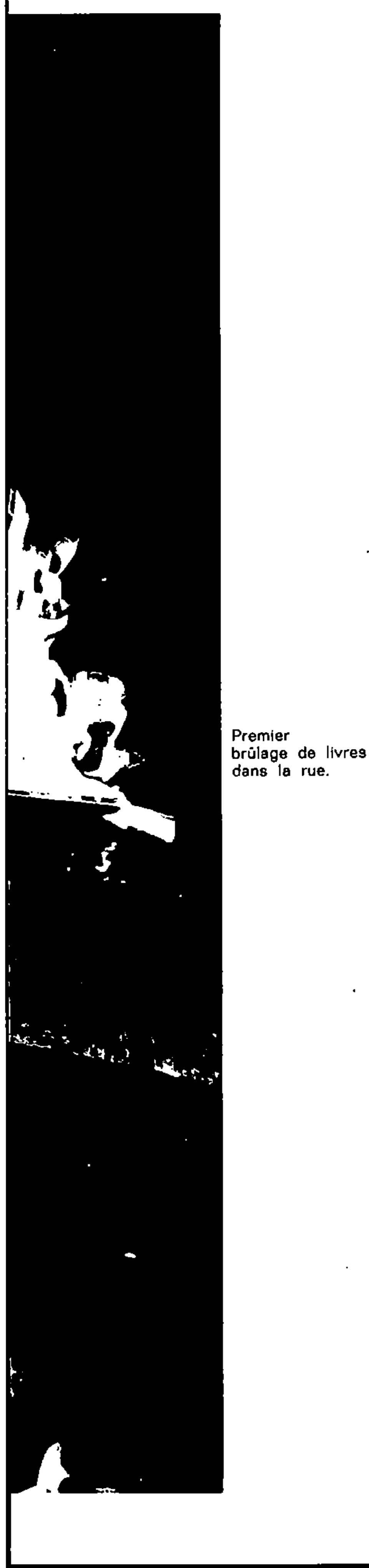
LUNDI 28 MARS
Châteauneuf-sur-Loire. L'équipe anglaise qui avait décidé qu'en France on rigole, a effectivement bien rigolé pendant ce week-end. La première grande scène que je dois tourner ici réclame l'auto-travelling de Pierre Durin qui n'arrivera qu'à midi. En attendant, on tourne quelques bricoles, le monorail passant de gauche à droite puis de droite à gauche, etc.
Arrivée d'une trentaine de journalistes et photographes italiens, belges, allemands et français, tous ceux qui étaient écartés du tournage anglais depuis deux mois sous le prétexte du futur tournage en France. Les uns réclament Oscar Werner, les autres Julie Christie, les plus acharnés réclament les deux sur la même photo, bref c'est le cirque à la Fellini.
On tente quand même de régler le plan-travelling de trois minutes et demie qui précède Montag et Clarisse sortant du monorail et marchant sur la route, mais cette forêt d'objectifs qui recule derrière la voiture caméra est cause que nos protagos se prennent les pieds dans le dialogue. Il faut se fâcher, menacer, lancer quelques lazzis sur les paparrazis afin d'obtenir qu'ils se tiennent seulement à l'arrivée du travelling, et lorsque enfin nous sommes prêts, la

« Nous étions d'abord côte à côte, puis face à face et maintenant dos à dos ». (Sacha Guitry.)









Premier brûlage de livres dans la rue.

grêle commence à tomber. Il est seize heures et à présent une panne de courant bloque le monorail, le temps ne se dégagera plus, mais le plan-séquence de trois minutes et demie est bien répété pour demain.

MARDI 29 MARS

Oscar arrive en boitant. Méditant hier dans sa caravane, il s'est cru enfermé et a donné des coups de pieds dans la porte. Il porte des bandages au genou et je suis obligé de simplifier la scène où il attendait Clarisse en bas du monorail et partait avec elle dans la campagne en sautant un fossé, etc.

Ensuite, on s'attaque au plan-séquence répété hier et ça marche assez bien ; il ne fait plus que trois minutes au lieu de trois minutes vingt secondes, ce qui est une bonne chose. Derrière les deux personnages, le monorail passe et repasse, ça va. Je ne sais pas pourquoi tout ça ressemble tellement à un morceau de film soviétique.

Oscar ne joue pas aussi sec que je voudrais ; il est clair qu'il ne veut pas avoir l'air moins intelligent que Clarisse, ce qui est pourtant la situation. Il se débrouille toujours pour caser un ou deux sourires superflus. Dans son opposition à jouer son rôle comme je le voudrais, il y a des raisons fausses mais nobles, en référence à la dramatisation théâtrale par exemple, mais il y a aussi des raisons équivoques liées à ses nouveaux espoirs hollywoodiens. Tant de spectatrices se sont extasiées sur son sourire dans « Ship of Fools » et ses baisers gluants avec la Signoret, qu'il semble déterminé à présent à jouer la carte du « glamourous », pour chatouiller les vieilles Américaines. Lorsque nous tournions « Jules et Jim », il y a cinq ans, il était loin de tout ça, il ne pensait pas à donner du prestige à son rôle, encore moins à son maquillage, sa coiffure ou son confort, il faisait honnêtement et dignement sont boulot. A présent, il serait incapable de rejouer Jules de la même façon, il essaierait à toutes forces de briller aux dépens de Jim et Catherine, en fait il refuserait le rôle comme indigne de lui.

MERCREDI 30 MARS

Quelques plans de monorail, quelques plans « physiques » avec le double d'Oscar et retour à Paris dans la matinée. Pendant une heure, les Champs-Elysées, l'envie très forte de ne pas revenir à Londres et le sentiment de tristesse d'un retour au collège. Le Bourget; Londres, Pinewood, rushes et montage. Les séances de montage me remettent d'aplomb car on a là vraiment le sentiment de créer, d'inventer, d'améliorer et de sauver les meubles.

JEUDI 31 MARS

Journée de doublage avec Julie. J'étais certain qu'elle se doublerait facilement et bien. Tout le rôle de Linda est râpé en quelques heures et on attaque même celui de Clarisse. Julie a une voix superbe, elle parle vite mais distinctement et elle donne parfois de très bonnes intonations basses comme Marie-José Nat et Françoise Dorléac.

VENDREDI 1er AVRIL

On attaque, à Black Bark à côté de Pinewood, la dernière scène du film, celle des hommes-livres.

Oscar arrive les cheveux très courts, presque rasés et il explique qu'il est entré chez le coiffeur, s'est endormi et s'est aperçu trop tard des dégâts. En fait, cette histoire parait absurde puisqu'il a, sur le film, un maquilleur-coiffeur, Basil, qui lui coupe les cheveux régulièrement depuis le début du tournage. Il n'avait donc aucune raison valable d'aller spécialement en ville, chez un coiffeur. Tout cela ne laisse pas d'être mystérieux et je doute qu'on apprenne jamais la vérité à propos de cette ténébreuse affaire de cheveux coupés en quatre. Certains pensent qu'il pourrait s'agir d'un geste de révolte contre moi ou contre le film, possible, mais ce serait bien la première fois que notre vedette mâle, comme on dit à Hollywood, ferait quelque chose qui va d'abord contre son intérêt.

SAMEDI 2 AVRIL

Suite et fin du cycle Renoir au British Film Institute. Dans « Le Testament du Docteur Cordelier », Jean-Louis Barrault joue Opale, un personnage fabuleux, inédit jusque dans son incroyable déambulation qui emprunte à Michel Simon dans « Boudu » et à Burgess Meredith dans « The Diary of a Chambermaid ». Animer un être humain que l'on a inventé, le faire glisser au lieu de marcher, lui donner une gesticulation imaginée, lui faire rosser en pleine rue des passants au hasard, voilà un rêve d'artiste, un rêve de cinéaste. « Le Testament du Docteur Cordelier » est ce rêve réalisé tout comme « Le Déjeuner sur l'herbe » est né, je le parierais, de cette simple idée visuelle : Tiens ! Ce serait marrant de montrer dans la campagne une tempête de vent soulevant les jupes des femmes.

DIMANCHE 3 AVRIL

Quand on aime les acteurs avec lesquels on travaille, on a envie de leur rendre service, de les mettre en valeur et on est amené à enrichir leur personnage. Tout le monde y gagne et aussi le film. Je pense à une idée qui aurait bien travaillé dans « Fahrenheit 451 », mais que je ne réaliserai pas, ayant perdu mon intérêt pour Oscar Werner. Montag, au cours d'une scène de lecture nocturne, découvrirait un livre aux pages non coupées. Il voudrait le lire, ne parviendrait pas à tourner les pages, s'apercevrait qu'elles sont comme collées entre elles, bref il ne comprendrait rien à cet objet mystérieux. L'indication pour jouer ce petit mimodrame serait très simple, je lui dirais : « Imagine que tu es un singe qui vient de trouver un portefeuille. »

Je renonce à présent à ces improvisations afin de m'épargner les questions idiotes comme : « Qu'est-ce que ça veut

dire ? Ça se place où ? Pourquoi est-ce que je devrais jouer comme un singe ? Je voudrais que ce soit un livre de poèmes », etc.

LUNDI 4 AVRIL

A Black Park toute la journée. Le temps est mauvais mais nous tournons à l'intérieur, dans un wagon désaffecté encastré dans les bouleaux de la forêt.

L'homme-livre qui accueille Montag est « Le Journal d'Henri Brulard » de Stendhal. J'ai choisi un acteur brun, le premier brun du film, Alex Scott, qui ressemble un peu à Jean Ferrat et joue comme Henri Serre, simplement, loyalement, avec juste un peu trop de gravité. Il a le trac mais il est sympathique et conviendra bien. Depuis vendredi les cheveux d'Oscar n'ont pas beaucoup repoussé, j'évite les gros plans.

Le soir, nous regardons les rushes de vendredi, première journée chez les hommes-livres, un vrai désastre... Trop de figuration, trop de vieux qui déambulent tristement, de femmes qui ont refusé de quitter leur sac à main, bref il faut refaire tout ce début de scène. C'est le final du film, c'est trop important pour laisser passer ça. Je prends un certain nombre de décisions :

a) placer les figurants derrière les arbres et les feuillages ;

b) les vieux dans l'arrière-plan ;

c) supprimer les sacs à main ;

d) donner de l'activité à ceux que l'on voit d'assez près : scier du bois, faire du feu, etc.

Là encore, comme chaque fois qu'il s'agit d'une scène irréelle, nous devons procéder par élimination. Ce campement des hommes-livres ne doit ressembler ni à un camp de personnes déplacées ni au Club Méditerranée ni à un chantier de travail. Ça ne doit être ni triste, ni joyeux, ni poétique, ni sordide, etc.

MARDI 5 AVRIL

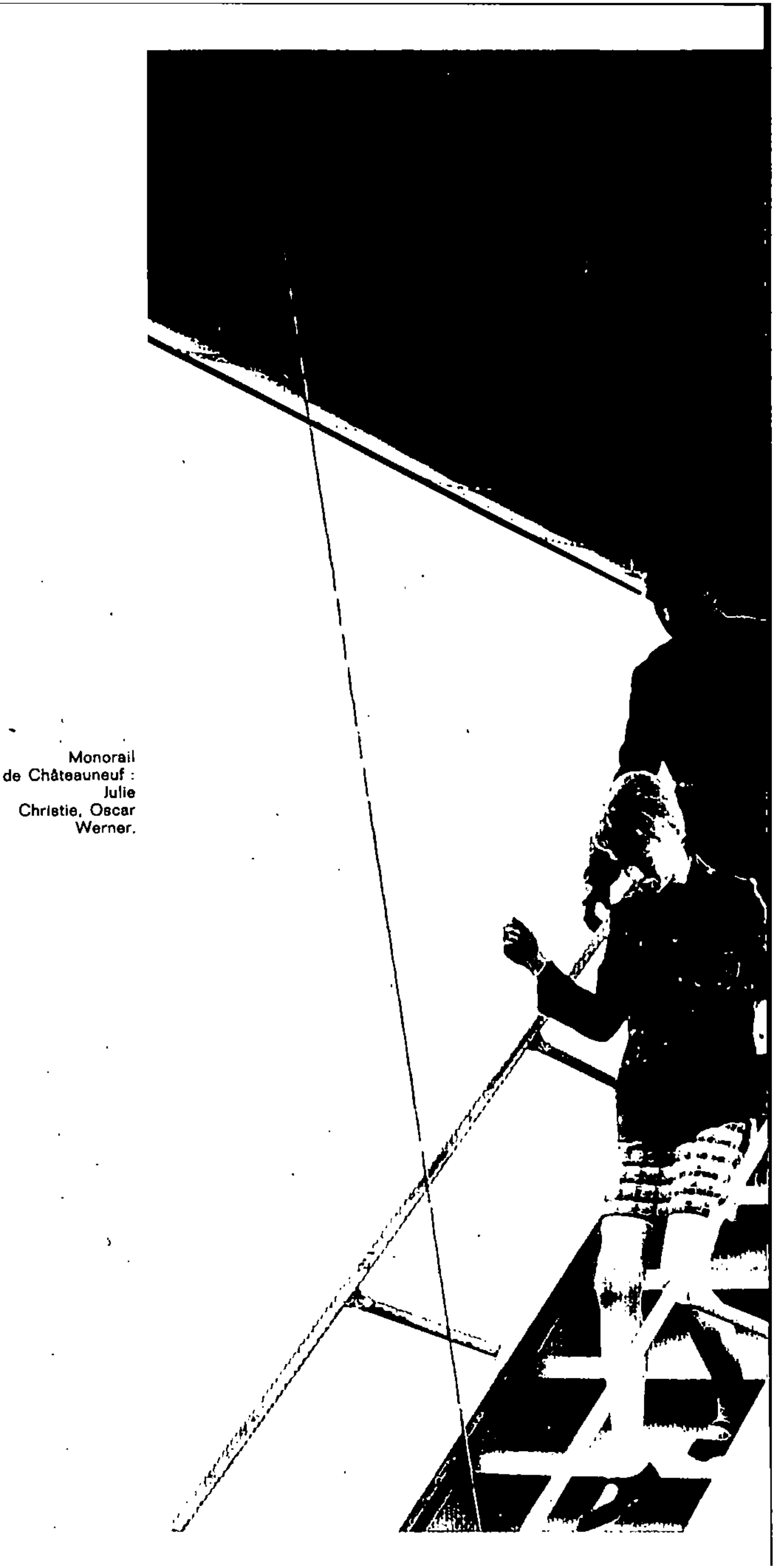
Oscar Werner, grippé, ne peut pas tourner ; il a sûrement pris froid à cause de ses cheveux coupés... De plus le temps est désastreux.

Tournage d'inserts en studio et brûlage de livres en plans rapprochés. Il y a trois scènes de brûlages dans le film et chaque fois la caméra s'approche un peu plus des livres. Pour la dernière scène de feu, chez Montag, j'ai fait agrandir certaines pages des « Frères Karamazov », de « Lolita », de « Pas d'Orchidées pour Miss Blandish », de sorte que la caméra peut se promener sur les mots en même temps que le feu les efface.

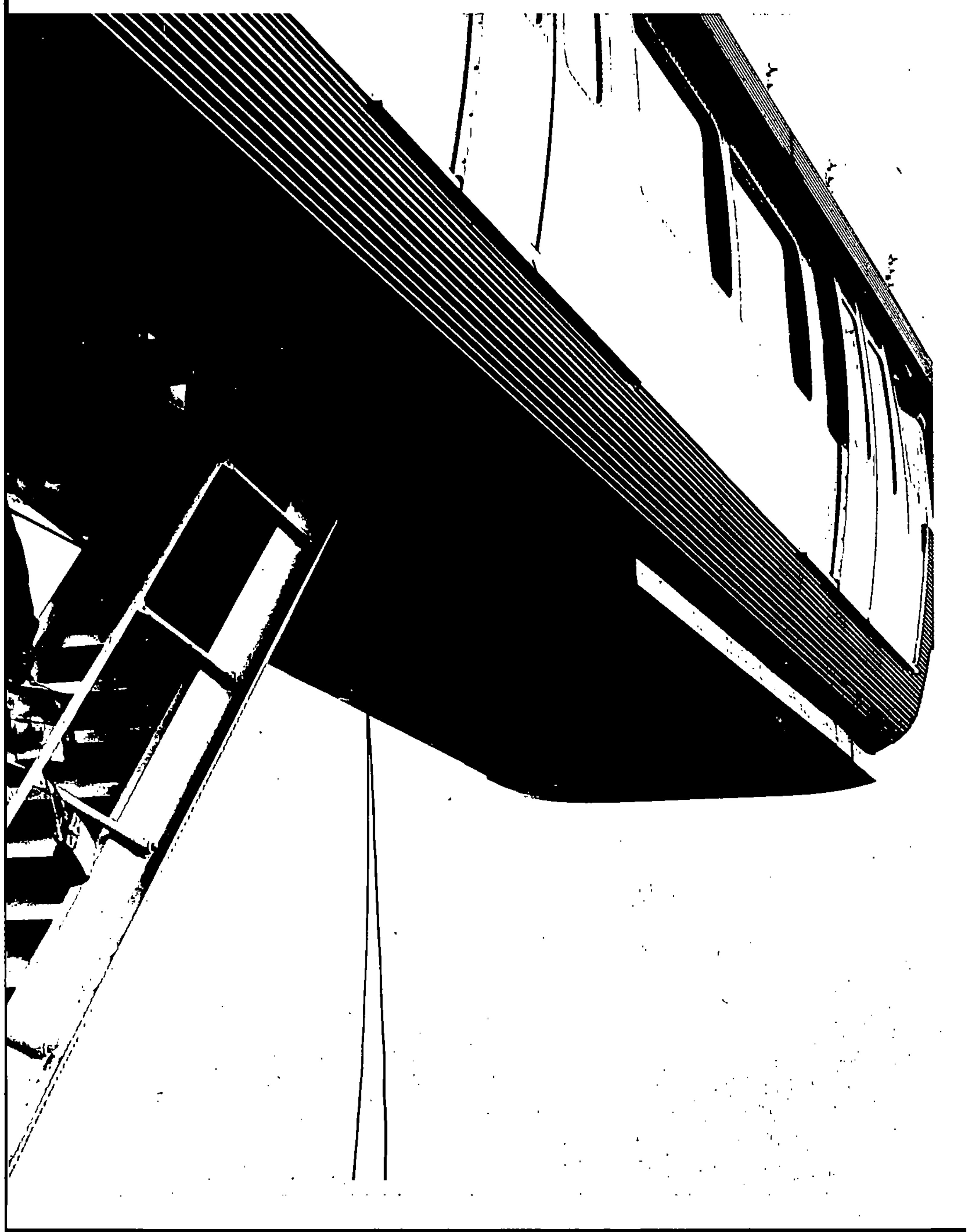
Je regrettais, aujourd'hui spécialement, de ne pas avoir un exemplaire de « La Religieuse » pour le brûler, quand Suzanne Schiffman a dégoté une revue sur la couverture de laquelle on voit Anna en bonne sœur.

Inserts sur le revolver du Capitaine, le lance-flammes de Montag, etc. Les rushes d'hier sont possibles ; le soir bonne séance de doublage avec ma demoiselle Julie. — François TRUFFAUT.

(à suivre)



Monorail de Châteauneuf : Julie Christie, Oscar Werner.





ROBERT BRESSON TOURNANT « AU HASARD BALTHAZAR ».

La Question

entretien avec Robert Bresson
par Jean-Luc Godard et
Michel Delahaye

Pour ceux d'entre nous qui ont eu, voici quelques semaines, le privilège de voir « Au Hasard Balthazar », il ne fait pas de doute qu'il s'agit là, en même temps qu'une des œuvres les plus importantes du cinéma, d'un film qui, pour se situer au point de convergence de ceux, antérieurs, de Bresson, n'en apparaît pas moins comme assez stupéfiant. Aussi avons-nous demandé à Jean-Luc Godard et Michel Delahaye de rencontrer Robert Bresson. L'entretien que nous publions aujourd'hui, l'un des plus longs des « Cahiers », le plus important accordé à ce jour par ce cinéaste, sera suivi d'une série d'autres manifestations de l'intérêt que nous portons à « Au Hasard Balthazar », film exceptionnel, dont, dès le prochain numéro, une Table ronde à son propos.

Jean-Luc Godard J'ai l'impression que ce film, « Balthazar », répond chez vous à quelque chose de très ancien, quelque chose à quoi vous pensiez depuis peut-être quinze ans, et que tous les films que vous avez faits ensuite étaient faits en attendant. C'est pourquoi on a l'impression de retrouver dans « Balthazar » tous vos autres films. En fait : ce sont vos autres films qui préfiguraient celui-ci, comme s'ils en étaient des fragments.

Robert Bresson J'y pensais depuis longtemps, mais sans y travailler. C'est-à-dire que j'y travaillais par bouffées, et c'était très dur. Je me fatiguais assez vite. C'était dur aussi du point de vue de la composition. Car je ne voulais pas faire un film à sketches, mais je voulais aussi que l'âne traverse un certain nombre de groupes humains — qui représentent les vices de l'humanité. Il fallait donc que ces groupes humains s'imbriquent les uns dans les autres.

Il fallait aussi, étant donné que la vie d'un âne est une vie très égale, très sereine, trouver un mouvement, une montée dramatique. Il fallait donc trouver un personnage qui serait parallèle à l'âne, et qui aurait, lui, ce mouvement ; qui donnerait au film cette montée dramatique qui lui était nécessaire. C'est à ce moment que j'ai pensé à une fille. A la fille perdue. Ou plutôt : à la fille qui se perd.

Godard En prenant ce personnage, pensiez-vous à d'autres personnages de vos films ? Parce qu'en voyant aujourd'hui « Balthazar », on a l'impression qu'il a vécu dans vos films, qu'il les a tous traversés. Je veux dire qu'avec lui, on croise aussi le pickpocket, et Chantal... et c'est cela qui fait que votre film semble le plus complet de tous. C'est le film total. En lui-même, et par rapport à vous. Avez-vous ce sentiment ?

Bresson Je n'avais pas ce sentiment en faisant le film, mais je crois que j'y pense depuis dix ou douze ans. Pas de façon continue. Il y avait des périodes de calme, de non-pensée complète, qui pouvaient durer deux ou trois ans. Je l'ai pris, ce film, lâché, repris... Par moments, je le trouvais trop difficile, et je pensais que je ne le ferais jamais.

Vous avez donc raison de penser que j'y réfléchissais depuis longtemps. Et il se peut qu'on y retrouve ce qui était, ou allait être, dans d'autres films. Il me semble qu'il est aussi le film le plus libre que j'aie fait, celui où j'ai mis le plus de moi-même.

Vous savez : il est si difficile, d'habitude, de mettre quelque chose de soi dans un film qui doit être agréé par un producteur. Mais je crois qu'il est bon, qu'il est même indispensable, que les films que nous faisons participent de notre expérience. Je veux dire : qu'ils ne soient pas de la « mise en scène ».

Ce qu'on appelle, du moins, « mise en scène », et qui est l'exécution d'un plan (et par plan, j'entends aussi projet). Un film ne doit donc pas être l'exécution pure et simple d'un plan, même d'un plan qui vous est personnel, et encore moins d'un plan qui serait celui d'un autre.

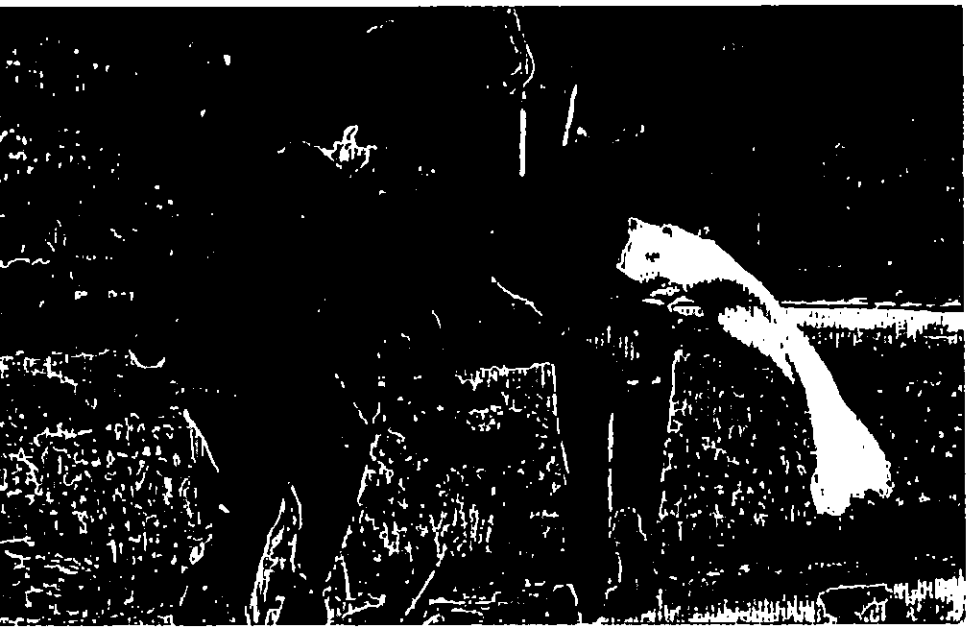
Godard Auriez-vous l'impression que vos autres films étaient davantage des films de « mise en scène » ? Moi, je n'en ai pas l'impression.

Bresson Ce n'est pas ce que je voulais dire. Mais, par exemple, quand j'ai pris comme base de départ le « Journal d'un curé de campagne », qui est un livre de Bernanos, ou ce récit du commandant Devigny qui servit de base au « Condamné », j'ai pris un sujet qui n'était pas de moi, qui était agréé par un producteur, et dans lequel j'ai essayé le plus possible de me mettre.

Notez bien que je ne trouve pas très grave le fait de partir d'une idée qui n'est pas de vous, mais, dans le cas de « Balthazar », il est possible que le fait de partir d'une idée personnelle, sur laquelle j'avais déjà énormément travaillé en pensée, avant même le travail que je dus faire sur le papier, il est possible que ce fait soit responsable de l'impression que vous avez eue — et qui me fait beaucoup plaisir —, à savoir que je me suis mis vraiment dans ce film, plus encore que dans mes autres films.

Godard Je vous ai croisé une fois, pendant le tournage, et vous m'avez dit : c'est très difficile, je suis un peu en train d'improviser. Que vouliez-vous dire par-là ?

Bresson Pour moi, l'improvisation est à la base de la création au cinéma. Mais il est aussi certain que, pour un travail aussi compliqué, il faut avoir une base, une base solide. Pour pouvoir modifier une chose, il faut qu'au départ cette chose soit très nette et très forte.


Au Hasard Balthazar François Lafarge.

Car s'il n'y a pas eu, non seulement une vision très nette des choses, mais aussi une écriture sur le papier, on risque de s'y perdre. On risque de se perdre dans ce labyrinthe de données extrêmement complexes.

On se sent, au contraire, d'autant plus de liberté vis-à-vis du fond même du film, qu'on s'est astreint à cerner et à construire fortement ce fond.

Godard Pour prendre un exemple : j'ai l'impression que la scène des moutons qui meurent, à la fin, fait partie des choses qui furent plus improvisées que les autres. Peut-être n'aviez-vous pensé au départ qu'à trois ou quatre moutons ?

Bresson C'est vrai pour l'improvisation, mais pas pour le nombre. Car là, en fait, j'avais pensé à trois ou quatre mille moutons. Seulement, je ne les ai pas eus. C'est ici que se situe l'improvisation. Il fallut, par exemple, les resserrer entre des barrières pour que l'ensemble ne fasse pas trop maigre (un peu le problème de la forêt dont on peut donner l'illusion avec trois ou quatre arbres...), mais, dans tous les cas, il me

semble que ce qui vient brusquement, sans réflexion, est le meilleur de ce que l'on fait, comme il me semble que j'ai fait le meilleur de ce que j'ai fait lorsque je me suis trouvé résoudre avec la caméra des difficultés que je n'avais pu vaincre sur le papier et que j'avais laissées en blanc.
Et quand cela arrive souvent — maintenant j'en ai pris l'habitude —, on voit que la vision des choses brusquement retrouvées derrière la caméra, quand on n'avait pu les atteindre par des mots et des idées mis sur le papier, vous les fait découvrir ou redécouvrir de la façon la plus cinématographique qui soit, c'est-à-dire la plus créatrice et la plus forte.

Michel Delahaye Vous sembliez dire tout à l'heure qu'il y avait quelque chose en plus dans votre dernier film. Je crois qu'un réalisateur voit ou met toujours quelque chose en plus dans le dernier film qu'il a fait, mais il semble que vous pensiez à certaines circonstances précises qui faisaient que vous aviez pu mettre dans « Balthazar » des choses que vous n'aviez pas mises dans vos autres films.

Godard Et là, je crois qu'on peut dire que, pour la première fois, vous racontez ou décrivez plusieurs choses à la fois (sans que je mette là le moindre sens péjoratif), alors que, jusqu'à maintenant (et dans « Pickpocket », par exemple), tout se passait comme si vous cherchiez ou suiviez un fil, comme si vous exploriez un seul filon. Ici, il y a plusieurs filons à la fois.

Bresson Je crois qu'en effet les lignes de mes autres films étaient assez simples, assez évidentes, tandis que celle de « Balthazar » est faite de beaucoup de lignes qui s'entrecroisent. Et ce sont les contacts entre elles, même accidentels, qui ont provoqué la création, en même temps que cela me provoquait, peut-être inconsciemment, à mettre dans ce film davantage de moi-même. Or, je crois beaucoup au travail intuitif. Mais à celui qui a été précédé d'une longue réflexion. Et notamment d'une réflexion sur la composition. Car il me semble que la composition est une chose très importante, et peut-être même qu'un film naît d'abord de la composition. Cela dit, il peut se faire que cette composition soit spontanée, qu'elle naisse de l'improvisation. Mais de toute façon, c'est la composition qui fait le film. En effet : nous prenons des éléments qui existent déjà, donc, ce qui compte, ce sont les rapprochements entre les choses, et, par-là, finalement, la composition.
Or, c'est parfois dans ces rapports — quelquefois intuitifs — qu'on établit entre les choses, qu'on se retrouve le mieux. Et je pense à un autre fait : c'est aussi par l'intuition qu'on découvre une personne. En tout cas : davantage par l'intuition que par la réflexion.


Jacques, Marie et Balthazar jeunes

Dans « Balthazar », l'abondance des choses, et les difficultés que, de ce fait, le film représentait, m'ont peut-être fait faire un effort : d'abord, lors de l'écriture sur le papier, ensuite, lors du tournage, car tout fut extrêmement difficile. Ainsi, je ne m'étais pas rendu compte que les trois quarts des plans de mon film étaient situés en extérieurs, en plein air. Or, si vous songez au déluge de l'été dernier, vous voyez ce que ça a pu représenter comme difficultés supplémentaires. D'autant plus que je cherchais à faire tous mes plans au soleil — et que je les ai effectivement tournés au soleil.

Godard Pourquoi teniez-vous tellement au soleil ?

Bresson C'est très simple : parce que j'ai vu trop de films dans lesquels il faisait gris ou sombre dehors — ce qui pouvait donner lieu, d'ailleurs, à de très beaux effets —, et où l'on entrait tout à coup dans des pièces ensoleillées. Or j'ai toujours trouvé cela insupportable. Mais cela arrive souvent lorsqu'on passe des intérieurs aux extérieurs, car, à l'intérieur, il y a toujours la lumière rajoutée, artificielle, et quand on passe à l'extérieur, elle n'y est plus. D'où un décalage absolument faux.
Or, vous savez — et vous êtes sûrement comme moi sur ce point — que je suis un maniaque du vrai. Et pour la moindre des choses. Or, un faux éclairage est aussi dangereux qu'une fausse parole, ou qu'un faux geste. D'où mon souci d'équilibrer les lumières de façon à ce que, lorsqu'on entre dans une maison, il y fasse tout de même moins de soleil qu'au dehors. Est-ce clair ?

Godard Oui, oui. Ça, c'est clair.

Bresson Il y a aussi une autre raison, qui est peut-être plus juste, plus profonde.
Vous savez que je vais, sans le chercher d'ailleurs, je crois, vers la simplification. Et ici je le précise tout de suite : je crois que la simplification est une chose qu'il ne faut jamais chercher : quand on a suffisamment travaillé, la simplification doit venir toute seule. Ce qui est très mauvais, c'est de chercher trop tôt la simplification, ou la simplicité, ce qui donne la mauvaise peinture, la mauvaise littérature, la mauvaise poésie... Donc, je vais vers la simplification — et je m'en aperçois à peine —, mais cette simplification exige, du point de vue de la prise photographique, une certaine force, une certaine vigueur. Or, si je simplifie mon action, et qu'en même temps mon image tombe (parce que les contours ne sont pas assez cernés, ou le relief pas assez marqué), je risque une chute totale de la séquence.
Je vais vous en donner un exemple, pris dans mon dernier film, « Balthazar ». Si, dans la scène d'amour en 2 CV — enfin : de la naissance de l'amour dans la 2 CV —, la photographie était tombée, était devenue grise, l'action, qui est extrêmement simple, qui tient à des éléments, à des fils très subtils, serait tombée complètement : il n'y aurait plus eu de scène d'amour.
Mais je crois comme vous que la photographie — ou la cinématographie —, est une chose qui nous est néfaste, c'est-à-dire une chose trop facile, trop commode, qu'il faut presque se faire pardonner, mais qu'il faut savoir employer.

Godard Oui, il faut, si on peut dire, la violer, la photographie, la pousser dans ses... Mais pour moi je fais différemment, car je suis — disons plus impulsif. De toute façon, il ne faut pas la prendre pour ce qu'elle est. Je veux dire que, par exemple, du fait que vous vouliez du soleil pour qu'elle ne tombe pas, vous la forciez par-là, en quelque sorte, à garder de la dignité, de la rigueur... Ce que les trois quarts des autres ne font pas.

Bresson C'est-à-dire qu'il faut savoir exactement ce que vous voulez avoir plastiquement — et faire ce qu'il faut pour l'avoir. L'image que vous avez en vue, il faut la prévoir, c'est-à-dire la voir à l'avance, la voir littéralement sur l'écran (en tenant compte du fait qu'il risque d'y avoir un décalage, et même une différence totale, entre ce que vous voyez et ce que vous aurez), et cette image, il faut la faire exactement comme vous désirez la voir, comme vous la voyez, comme vous la créez...

Godard On dit couramment de vous que vous êtes le cinéaste de l'ellipse. Là-dessus, quand on pense aux gens qui voient vos films en fonction de cette idée, il est sûr qu'avec « Balthazar » vous battrez tous les records. Mais je prends un exemple : dans la scène des deux accidents de voiture — si on peut dire, puisqu'on n'en voit qu'un — avez-vous le sentiment de faire une ellipse en ne montrant, justement, que le premier? Pour moi, je pense que vous avez le

sentiment, non pas d'avoir supprimé un plan, mais d'avoir mis un plan à la suite d'un autre plan. Est-ce exact ?

Bresson En ce qui concerne les deux dérapages de voitures, je pense que, puisqu'on a déjà vu le premier, il est inutile de voir aussi le second. J'aime mieux le faire imaginer.

Si je l'avais fait imaginer la première fois, là, il y aurait eu un manque. Et puis, quant à moi, j'aime assez voir ça : je trouve que c'est joli, une voiture qui se retourne sur la route. Mais ensuite, j'aime mieux le faire imaginer à l'aide d'un bruit, car chaque fois que je peux remplacer une image par un bruit, je le fais. Et je le fais de plus en plus.

Godard Et si vous pouviez remplacer toutes les images par des sons ? Je veux dire... Je pense à une sorte d'interversion des fonctions de l'image et du son. On pourrait avoir les images, bien sûr, mais c'est le son qui serait l'élément important.

Bresson Quant à cela, il est vrai que l'oreille est beaucoup plus créatrice que l'œil. L'œil est paresseux, l'oreille, au contraire, invente. Elle est, en tout cas, beaucoup plus attentive, tandis que l'œil se contente de recevoir — sauf les cas exceptionnels où il invente, mais alors dans la fantaisie. L'oreille est un sens beaucoup plus profond, et très évocateur. Le sifflement d'une locomotive, par exemple, peut évoquer, imprimer en vous la vision de toute une gare, parfois d'une gare précise, que vous connaissez, parfois de l'atmosphère d'une gare, ou d'une voie de chemin de fer, avec un train arrêté... Les évocations possibles sont innombrables. Ce qu'il y a de bien aussi, avec le son, c'est qu'il laisse libre le spectateur. Et c'est vers cela que nous devons tendre : laisser le plus possible le spectateur libre.

Godard Et c'est ce que beaucoup disent : Resnais, par exemple...

Bresson Il faut laisser le spectateur libre. Et il faut en même temps vous faire aimer de lui. Il faut faire aimer la façon dont vous rendez les choses. Cela veut dire : lui montrer les choses dans l'ordre et de la façon dont vous aimez les voir et les sentir ; les lui faire sentir, en les lui présentant, comme vous les voyez et les sentez vous-même, et ce, tout en lui laissant une grande liberté, tout en le rendant libre.

Or, cette liberté, justement, est plus grande avec le son qu'avec l'image.

Delahaye Dans vos films, surtout dans « Balthazar », cette somme de libertés qu'on a vis-à-vis des sons ou des images, est en fait engagée dans le sens profond de votre vision à vous, va dans une direction bien déterminée qui est la vôtre. Vous avez dit tout à l'heure, par exemple, que vous avez voulu peindre les vices de l'humanité. Vous imprimez donc au spectateur une certaine vision de l'humanité et de ses vices.

Bresson Oui, bien sûr... Et je reviens à ce que j'ai dit il y a une seconde : la principale chose... Enfin : il ne s'agit pas de travailler pour un public. Il n'y a rien de plus stupide, de plus vulgaire, que de travailler pour un public. Bon. Ceci dit, il faut faire ce qu'il faut faire. Et, vis-à-vis de cela, le public, c'est moi. Je veux dire que si j'essaie de me représenter ce que ressentira le public, je ne peux faire autrement que de me dire : le public, c'est moi.

Donc, on ne travaille pas pour un public. Mais ce qu'on essaie de faire doit pouvoir quand même... Car nous retrouvons, au fond, les mêmes chances d'acceptation par le public qu'un peintre, par exemple, mais au bout d'un certain temps. Ainsi quelqu'un me posait l'autre jour la question : « Est-ce que vous croyez qu'un seul film de vous pourrait toucher les gens ? » Il peut, peut-être, toucher certaines personnes, mais je ne crois pas qu'un seul tableau de Cézanne ait fait comprendre ou aimer Cézanne, ait fait sentir comme Cézanne. Il en faut pas mal, de tableaux !... Imaginez un peintre peignant un Cézanne sous Louis XIV. Absolument personne... Enfin : on aurait mis le tableau au grenier !

Il nous faut donc plusieurs films. Et, au fur et à mesure que nous faisons des films, il est bon, et il est agréable, de sentir que le public, tout à coup, essaie de se mettre à notre place et d'aimer ce que nous aimons. En somme, il s'agit de nous faire aimer. Aimer, dans ce que nous aimons, et dans la façon dont nous aimons les choses et les gens.

... Mais de quoi étions-nous partis ?

Delahaye De la vision que vous aviez des choses, de la direction que vous imprimiez à votre vision.

Bresson Bon. Mais alors, là, nous entrons...

Godard Dans l'humanité, pourquoi justement les vices ? Du reste, pour moi, je n'ai pas vu simplement les vices...

Delahaye J'ai repris cette expression que vous avez eue au début, en décrivant « Balthazar », et qui m'a frappée.

Bresson Le film partait de deux idées, de deux schémas, si vous voulez. Premier schéma : l'âne a dans sa vie les mêmes étapes qu'un homme, c'est-à-dire, l'enfance : les caresses ; l'âge mûr : le travail ; le talent, le génie au milieu de la vie ; et la période mystique qui précède la mort. Bien. Second schéma, qui croise celui-là ou qui en part : le trajet de cet âne, qui traverse différents groupes humains représentant les vices de l'humanité, dont il souffre, et dont il meurt.

Voilà les deux schémas, et voilà pourquoi je vous ai parlé des vices de l'humanité.

Car l'âne ne peut pas souffrir de la bonté, ni de la charité, ni de l'intelligence... Il est obligé de souffrir de ce qui nous fait souffrir, nous.



Au Hasard Balthazar : Anne Wiazemsky.

Godard Et Marie, là-dedans, est, si j'ose dire, un autre âne.

Bresson Eh bien oui, justement : c'est le personnage parallèle à l'âne, et qui finit par souffrir comme lui. Exemple : chez l'avare. On lui refuse la nourriture (elle est même forcée de voler un pot de confitures), de la même façon qu'à l'âne on refuse l'avoine. Elle subit les mêmes chocs que lui.

Elle subit la luxure, aussi. Elle subit... non pas le viol, peut-être, pas exactement, mais quelque chose qui en est presque un.

Enfin, vous voyez ce que je cherchais à faire, et c'était très difficile, car il ne fallait pas que les deux schémas que je viens de vous dire fassent l'effet d'un système, il ne fallait pas qu'ils soient systématiques. Il ne fallait pas non plus que l'âne revienne comme un leitmotiv, avec son œil de juge, et regarde ce que fait l'humanité.

C'était cela, le danger. Il fallait obtenir une chose assez réglée, mais qui n'en ait pas l'air ; de même que ces vices ne devaient pas avoir l'air d'être là pour être des vices et embêter l'âne.

Si j'ai dit vices, c'est qu'au départ c'étaient bien des vices, et dont l'âne devait souffrir, mais j'ai atténué ce côté systématique que pouvait tout de suite prendre la construction, la composition.

Godard Et le personnage d'Arnold ? S'il fallait le définir... Ce n'est pas que je veuille à toute force le définir, mais, enfin, s'il fallait le faire, s'il fallait absolument lui donner certaines clefs, ou le faire représenter certaines choses plutôt que certaines autres, qu'en pourrait-on dire ? Qu'en diriez-vous ?

Bresson Il représente un peu l'ivrognerie, c'est-à-dire la gourmandise. Il représente, donc, surtout cela, mais il représente en même temps pour moi la grandeur, c'est-à-dire cette liberté vis-à-vis des hommes.

Godard Oui. Car, quand on le voit, on est forcé de penser à certaines choses... Ainsi, il a un peu la tête du Christ.

Bresson Oui, mais je ne l'ai pas cherché. Pas du tout. Il représente avant tout l'ivrognerie, puisque quand il n'a pas bu il est doux, et que, quand il a bu, il bat l'âne, c'est-à-dire révèle par là une des choses qui doivent être le plus incompréhensible pour un animal, à savoir que le même personnage peut être modifié par l'absorption d'une bouteille de liquide. Et cela, c'est une chose qui doit stupéfier les animaux, la chose dont ils doivent le plus souffrir.

En même temps, dans ce personnage, j'ai tout de suite senti la grandeur. Et peut-être aussi un parallélisme avec l'âne : ils ont en commun une certaine sensibilité aux choses. Et cela, on peut peut-être le trouver chez certains animaux, très sensibles aux objets — or vous savez qu'un animal peut broncher, faire un écart à la vue d'un objet. C'est donc que les objets comptent tout de même beaucoup pour les animaux, plus, parfois, que pour nous, qui en avons l'habitude et qui, malheureusement, n'y faisons pas toujours attention.

Donc, là aussi, parallélisme. Je l'ai senti, mais je ne l'ai pas recherché. Tout cela est venu spontanément. Je n'ai pas voulu être trop systématique. Mais dès qu'il y a eu la grandeur, bien sûr, je l'ai sentie. Je ne l'ai pas poussée, mais je l'ai laissée faire.

C'est très intéressant que de partir d'un schéma assez strict, et puis de découvrir comment on le manie, comment on aboutit à une chose beaucoup plus souple, et même, à un certain moment, intuitive.

Godard Je pense, tout à coup, que vous êtes quelqu'un qui aimez beaucoup la peinture.

Bresson Je suis peintre. Et c'est peut-être là, justement, que vous retrouvez votre idée. Car je suis très peu écrivain. J'écris, oui, mais je me force à écrire, et j'écris — je m'en rends compte — un peu comme je peins (ou plutôt, peignais, car je ne peins plus, mais je repeindrai) : c'est-à-dire que je suis incapable d'écrire un ruban. Je suis capable d'écrire de gauche à droite, et d'aligner ainsi quelques mots, mais je ne peux pas le faire longtemps, ou pas en continuité.

Godard Pour faire du cinéma, justement, on n'a pas besoin de cela. C'est le cinéma en lui-même qui constitue le ruban. On l'a dès le départ, on n'a absolument plus à s'en occuper.

Bresson Oui, mais alors vous parlez de la composition générale du film. Pour moi, quand j'écris, j'écris comme je mets la couleur : j'en mets un peu à gauche, un peu à droite, un peu au milieu, je m'arrête, je repars... et c'est seulement lorsqu'il commence à y avoir certaines choses d'écrites, que je ne suis plus annihilé par la page blanche, et que je commence à remplir les trous. Vous voyez : ce n'est pas du tout un ruban que j'écris.

Donc, le film est un peu fait de cette façon. C'est-à-dire que j'ai posé au départ certaines choses dans la composition, certaines autres à l'arrivée, d'autres encore au milieu ; je prenais des notes quand j'y pensais — tous les ans, ou tous les deux ans — et c'est le rassemblement de tout cela qui a fini par faire le film, de même que des couleurs sur une toile finissent par se rassembler en donnant les rapports des choses les unes avec les autres.

Mais le risque du film était grand, de manquer d'unité. Heureusement, je connais les dangers de dispersion qui guettent un film (et c'est le plus grand danger qu'il puisse courir, le piège dans lequel il tombe presque toujours), j'avais une très grande peur que le mien ne trouve pas d'unité, je savais que cette unité serait très difficile à trouver.

Peut-être en a-t-il moins que les autres, mais peut-être est-ce, comme vous le disiez tout à l'heure, un avantage.

Godard Moi, je voulais dire simplement que vos autres films étaient des lignes droites, et que celui-ci est plutôt fait de cercles concentriques — s'il faut donner une image pour les comparer — et de cercles concentriques qui se recoupent les uns les autres.

Delahaye Tout se passe comme s'il y avait plusieurs films en un, plusieurs sujets de films ramenés à leur unité.

Bresson C'est un peu ce que je craignais — et si vous sentez cela, cela ne me fait pas beaucoup plaisir car... c'était bien la grande difficulté, avec le danger que cela comportait de perte d'attention de la part du spectateur. Il est, en effet, très difficile d'accrocher l'attention du spectateur quand on prend un personnage, qu'on le lâche, qu'on en prend un autre, et qu'on revient au premier... car l'attention s'évanouit. Je sais que ce film a moins d'unité que les autres, mais j'ai fait tous mes efforts pour lui en laisser tout de même une, pensant que, grâce à l'âne, l'unité finirait, quand même, par se retrouver. Je ne pouvais faire autrement que j'ai fait.

Le film a peut-être aussi une unité de vision, une unité d'angle, une unité dans la façon dont je découpe les séquences en plans... Car tout peut donner de l'unité. Y compris la façon de parler.

C'est d'ailleurs ce que je recherche toujours ; que les gens parlent presque tous de la même façon.

En somme : c'est par la forme que l'on peut retrouver l'unité.

Delahaye Pour moi, je ne voulais pas, tout à l'heure, mettre l'accent sur la pluralité, mais sur l'unité. Et je voulais dire justement que, par-delà la diversité des éléments — et elle est fabuleuse — on retrouvait quand même l'unité.

Bresson Alors, dans ce sens-là, ça me fait plaisir.

Godard Et comment voyez-vous les questions de forme — si l'on peut dire ? Je sais bien qu'on n'y pense pas telle-



Au Hasard Balthazar : Anne Wiazemsky.


Procès de Jeanne d'Arc : Florence Carrez

ment, en tout cas pendant, mais on y pense avant, et on y pense après. Par exemple, quand on découpe, on n'y pense pas. En même temps, je me demande toujours, après : pourquoi ai-je coupé là plutôt que là ? Et chez les autres aussi, c'est la seule chose que je n'arrive pas à comprendre : pourquoi couper ou ne pas couper ?

Bresson Je crois, comme vous, que c'est une chose qui doit devenir purement intuitive. Si elle n'est pas intuitive, elle est mauvaise. En tout cas, pour moi, c'est la chose la plus importante.

Godard Ça doit pouvoir, quand même, s'analyser...

Bresson Moi, je ne vois mon film que par la forme. C'est curieux : quand je le revois, je ne vois plus que des plans. Je ne sais pas du tout si le film est émouvant ou non.

Godard Je crois qu'il faut très longtemps pour arriver à voir un de ses films. Un jour, vous vous trouvez dans un petit village, au Japon ou ailleurs, et puis vous revoyez votre film. A ce moment-là, on peut le recevoir comme un objet inconnu, au même titre qu'un spectateur normal. Mais je crois qu'il faut vraiment très longtemps. Il faut aussi ne pas être préparé à recevoir le film.

Bresson Pour moi, et j'y reviens, j'attache une énorme importance à la forme. Enorme. Et je crois que la forme amène les rythmes. Or, les rythmes sont tout puissants. C'est la première chose.
Même quand on fait le commentaire d'un film, ce commentaire est d'abord vu, senti, comme un rythme. Ensuite, il est une couleur (il peut être froid ou chaud), ensuite, il a un sens. Mais le sens arrive en dernier.
Or, je crois que l'accès au public est avant tout une affaire de rythme. J'en suis persuadé.
Dans la composition d'un plan, d'une séquence, il y a donc, d'abord, le rythme. Mais cette composition ne doit pas être préméditée, elle doit être purement intuitive. Elle naît surtout, par exemple, quand nous tournons dehors, et que nous abordons un décor absolument inconnu la veille. En face de la nouveauté, il nous faut improviser. C'est cela qui est très bon : l'obligation de trouver, et rapidement, un nouvel équilibre au plan que nous faisons.
En somme, là non plus, je ne crois pas à la réflexion trop longue. La réflexion réduit les choses à n'être plus que l'exécution d'un plan. Les choses doivent arriver impulsivement.

Godard Vos idées sur le cinéma — si vous en aviez — ont-elles évolué, et comment ? Comment filmez-vous, aujourd'hui, par rapport à hier ou avant-hier ? Et comment pensez-vous le cinéma après votre dernier film ? Pour moi, je m'aperçois aujourd'hui que j'avais autrefois, il y a trois ou quatre ans, des idées sur le cinéma. Maintenant, je n'en ai plus. Et pour en avoir, je suis forcé de continuer à faire du cinéma, jusqu'à ce que je m'en donne de nouvelles. Disons donc : comment vous sentez-vous par rapport au cinéma ? Je ne dis pas, par rapport au cinéma qui se fait, mais par rapport à l'art du cinéma ?

Bresson Si, pourtant, il me faut bien vous dire comment je me sens par rapport à ce qui se fait. Hier encore, quelqu'un me disait (c'est un reproche qu'on me fait parfois, sans le vouloir, mais c'en est un) : « Pourquoi n'allez-vous jamais voir les films ? » Car c'est absolument vrai : je ne vais pas les voir (1). Et parce qu'ils me font peur. Justement, et tout simplement pour cela. Parce que je sens que je m'en écarte, que je m'écarte des films actuels, de jour en jour et de plus en plus. Et cela me fait extrêmement peur, car je vois tous ces films acceptés par le public, et je ne vois pas du tout, à l'avance, mes films acceptés par le public. Et j'ai peur. Peur de proposer une chose à un public qui est sensibilisé à une autre chose et qui serait désensibilisé à ce que je fais. Mais c'est aussi en cela qu'aller voir un film de temps en temps m'intéresse. Afin de voir quel décalage il y a. Alors, je m'aperçois que, sans le vouloir, je m'éloigne de plus en plus d'un cinéma qui, à mon sens, est parti du mauvais pied, c'est-à-dire s'enfonce dans le music-hall, dans le théâtre photographié, et qui perd complètement de sa force et de son intérêt (et non seulement de son intérêt, mais de son pouvoir), et qui va vers la catastrophe.
Non pas que les films coûtent trop cher, ou que la télévision soit une rivale, non, mais simplement parce que ce cinéma n'est pas un art, bien qu'il prétende en être un ; ce n'est qu'un faux art, qui essaie de s'exprimer sous la forme d'un autre art. Or, il n'y a rien de plus mauvais et de plus inefficace que ce genre d'art.
Quant à ce que j'essaie de faire moi-même, avec des images et avec des sons, bien sûr que j'ai l'impression que c'est moi qui ne me trompe pas, et que ce sont les autres qui se trompent. Mais j'ai aussi l'impression, d'abord, que je me trouve en présence de moyens trop nombreux (que j'essaie de réduire, car ce qui tue aussi le cinéma, c'est la profusion des moyens, le luxe — et le luxe n'a jamais rien apporté dans les arts), et ensuite, que je suis en possession de moyens extraordinaires.
Cela m'amène à vous dire autre chose : il me semble que les arts — les beaux-arts, si vous voulez — sont sur leur déclin, et même sur leur fin. Ils sont en train de mourir.

Godard Je le pense aussi, oui.

Bresson Il n'en reste déjà presque plus rien. Bientôt, ils n'existeront plus. Mais, curieusement, s'ils sont tués par le cinéma, la radio, la télévision, ce sont justement ce cinéma, cette radio, cette télévision qui les tuent, qui vont finir par refaire un art, par refaire les arts — mais d'une tout autre façon, bien sûr, et peut-être même que le mot art ne sera plus utilisé. De toute façon, ce ne sera plus la même chose.
C'est par le cinéma — et je dirai, par le cinématographe, parce que j'aime bien faire la différence, comme Cocteau la faisait, entre le cinéma, c'est-à-dire les films courants, et ce qui est quand même l'art cinématographique — c'est


Le Journal d'un curé de campagne · Claude Laydu, Martine Lemaire.

donc par le cinématographe que revivra l'art que le cinéma est en train de tuer. Le coupable, les coupables de cette mort des arts, ce sont donc les moyens mécaniques actuels de diffusion. Là-dessus, Ionesco a dit quelque chose d'assez joli, l'autre jour, de très juste, en tout cas : nous sommes en face de miracles. Le cinéma, la radio, la télé-

vision, ce sont des miracles, mais ce qui n'est pas miraculeux, ce sont les films, les émissions télévisées, les reportages radiophoniques. Donc, l'art est en retard.
Peut-être n'est-ce pas très juste de dire que l'art est en retard sur les miracles, il faudrait dire plus justement que l'art est tué par les miracles, mais qu'il doit revivre grâce à ces miracles.
Godard Je n'aurais pas exprimé cela de cette façon, mais je pense aussi que c'est la fin. Seulement, je ne sais absolument pas comment...
Bresson Comment ça va repartir ?...
Godard Oui, comment ça va repartir.
Bresson Moi je sens, non dans le cinéma, mais dans le cinématographe, un art extraordinaire, merveilleux, mais qui n'est absolument pas pris en mains. Que j'essaie de prendre en mains. Ce n'est pas moi qui suis merveilleux, ce sont les moyens qui sont à ma disposition. J'essaie de profiter de ces moyens, et en fermant la porte — à double tour ! — au théâtre, qui est l'ennemi capital du cinématographe.
Et je peux vous dire cela à vous, qui employez des acteurs, et qui savez les employer...
Godard Vous voulez dire : le théâtre est l'ennemi au cinématographe, mais pas sur une scène...
Bresson Evidemment oui. Le théâtre est le théâtre. C'est même pour cela que les gens de théâtre qui veulent changer le théâtre ne le changeront jamais. Il existe, vous ne pouvez pas le changer, ou alors ce sera autre chose que du théâtre. Car en voulant changer le théâtre, en voulant le marier au cinéma, on tue l'un et l'autre : et le cinéma et le théâtre. Il n'y a absolument aucune possibilité de mélange.
Chaque fois que le théâtre met son nez dans le cinéma, c'est la catastrophe, et, réciproquement, chaque fois que le cinéma met son nez sur la scène. Voyez le résultat, quand on veut faire ces bruits extraordinaires, ces projections, ces jeux d'images... Qu'est-ce que c'est que ça ? Pas du théâtre !
Godard Vous parliez, tout à l'heure, des acteurs...
Bresson Les acteurs ? Eh bien...
Godard Je ne vois pas la différence entre un acteur et un non-acteur, puisque c'est de toute façon quelqu'un qui existe dans la vie.
Bresson Mais c'est là, à mon sens, c'est là qu'est le point, c'est autour de cela que tout tourne...
Godard Si l'on a un acteur de théâtre, alors il faut le prendre... ma foi en tant que ce qu'il est : un acteur, et on peut toujours arriver...
Bresson Il n'y a rien à faire.
Godard Il arrive un moment, sans doute, où il n'y a rien à faire, mais il y a aussi un moment où l'on peut faire quelque chose.
Bresson J'ai essayé, autrefois. Et j'ai presque réussi à faire quelque chose. Mais je me suis aperçu qu'il se creusait un fossé...
Godard Mais c'est quand même un homme, ou une femme, qu'on a là, devant soi.
Bresson Non.
Godard Non ?
Bresson Parce qu'il a pris des habitudes.
Mais je pense que nous nous enfonçons dans beaucoup trop de subtilités, d'abstractions. Il faudrait... Enfin : je vais finir ces notes, ce livre que je suis en train de faire, et où j'explique tout cela. Et il me faut beaucoup de pages pour quand vous prenez un non-professionnel, du fait que vous le prenez pour lui faire faire certaines choses dans un film, il joue. D'une manière ou d'une autre, vous le faites jouer.
Bresson Non. Pas du tout. Et c'est même là le point.
Godard Enfin... entendons-nous sur les mots : vous le faites vivre.
Bresson Non. Et alors là, nous en arrivons à une explication... que j'aimerais mieux laisser à une autre fois. Je vous ai dit que j'écrivais là-dessus. Alors je préférerais, si vous voulez, vous donner, quand mon livre sera sorti, les notes que je reproduis, et qui montreront ceci : c'est qu'il y a un fossé absolument infranchissable entre un acteur, même essayant de s'oublier, essayant de ne pas se contrôler, et une personne,


Procès de Jeanne d'Arc : Florence Carrez.

expliquer ce qui se passe, expliquer la différence qu'il y a entre un acteur professionnel qui essaie de se mettre, essaie de s'oublier, essaie de... et qui n'arrive à rien.
Godard Mais ne peut-on considérer simplement l'acteur un peu comme... disons : un athlète, ou un coureur, c'est-à-dire un homme qui a un certain entraînement pour faire quelque chose ; et ne peut-on se servir de cet entraînement pour obtenir quelque chose, même si l'on ne veut pas que...
Bresson Mais vous pensez bien que si je pouvais obtenir ce que je veux avec un acteur, je ne me donnerais pas tout ce mal ! Car tout ce que je fais me donne un mal énorme. Et si j'avais voulu accepter des acteurs, des vedettes, je serais riche. Or, je ne suis pas riche. Je suis pauvre.
C'est qu'il y a là, d'abord, quelque chose qui m'a arrêté et qui m'a fait réfléchir. Non pendant le travail, mais après.
Godard C'est vrai : il vient un moment où les acteurs sont pourris, mais, enfin, vierge de cinéma, vierge de théâtre, considérée comme une matière brute qui ne sait même pas ce qu'elle est et qui vous livre ce qu'elle ne voulait livrer à personne.
Vous voyez par là qu'il y a ici quelque chose de très important, non seulement vis-à-vis du cinématographe, mais même vis-à-vis de la psychologie. Vis-à-vis d'une création qui devient alors... qui est une création avec son corps, avec ses

muscles, avec son sang, avec son esprit, qui rejoint votre création. Car ce personnage vierge, vous vous y trouvez mêlé. C'est-à-dire que vous arrivez à vous mettre dedans, et d'une façon... que je ne veux pas expliquer maintenant parce que cela nous entraînerait trop loin, simplement : vous arrivez à être présent dans votre film, et non seulement parce que vous l'avez pensé, que vous y avez mis des paroles que vous aviez écrites, mais parce que vous y êtes.
Un acteur, vous ne pouvez pas être dedans. C'est lui qui crée. Ce n'est pas vous.
Godard Quand vous dites : vierge de toute expérience, je comprends très bien, mais dès qu'il a fait quelque chose, dès qu'il a tourné un vingt-quatrième de seconde, il est moins vierge d'un vingt-quatrième. Pour prendre une comparaison : c'est un peu comme un non-chrétien qui, une fois plongé dans l'eau, sera baptisé, et théoriquement chrétien. De même, un non-acteur : il y a quelque chose qu'il n'a pas, mais il va l'acquérir dès qu'il sera plongé dans le cinéma. Cela dit, à la base, c'est toujours un homme comme les autres.
Bresson Non, pas du tout. Je vais vous dire...
Godard Alors ça, je n'arrive pas à comprendre...
Bresson Non, vous n'arrivez pas à comprendre... Il faut comprendre ce qu'est un acteur, ce qu'est son métier d'acteur, son jeu. L'acteur ne s'arrêtera jamais de jouer, premièrement. Le jeu, c'est une projection.
Godard On peut briser cela, le détruire, empêcher l'acteur de...
Bresson Non, vous ne pouvez pas l'empêcher. Oh ! mais j'ai essayé !... Vous ne pouvez pas l'empêcher de jouer. Il n'y a absolument rien à faire : vous ne pouvez pas l'empêcher de jouer.
Godard Alors, on peut le détruire.
Bresson Non, vous ne pouvez pas.
Godard Si. A la limite, on peut le détruire, de même que les Allemands ont détruit les Juifs dans les camps de concentration.
Bresson Vous ne pouvez pas, vous ne pouvez pas... L'habitude est trop grande. L'acteur est acteur. Vous avez devant vous un acteur. Et qui opère une projection. C'est cela son mouvement : il se projette au dehors. Alors que votre personnage non-acteur doit être absolument fermé, comme un vase avec un couvercle. Fermé. Et cela, l'acteur ne peut pas le faire, ou, s'il le fait, à ce moment-là, il n'est plus rien.
Car il y a des acteurs qui essayent, oui. Mais quand l'acteur se simplifie, il est encore beaucoup plus faux que quand il fait l'acteur, que quand il joue. Car nous ne sommes pas simples. Nous sommes extrêmement complexes. Et c'est cette complexité que vous trouvez chez le personnage non-acteur.
Nous sommes complexes, et ce que projette l'acteur n'est pas complexe.
Godard Mais pourquoi niez-vous à l'acteur... Enfin c'est quand même un être humain qui est acteur, aussi mauvais soit-il, et cet être humain est forcément complexe. Pourquoi lui niez-vous son côté être humain ?
Bresson C'est qu'il a tellement pris l'habitude d'être acteur que, dans la vie même, il est acteur. Il ne peut pas être autrement. Vivre autrement. Il ne peut pas exister autrement qu'en s'extériorisant.
Godard Mais, après tout, être acteur, ce n'est pas pire qu'être forgeron ou...
Bresson Pourquoi employez-vous le mot pire ? Je ne lui en veux pas du tout de ce qu'il est.
Godard Non, mais je voulais dire : de même que vous prenez un forgeron pour ce qu'il peut faire, et non pour jouer un notaire ou un policier, de même vous pouvez prendre un acteur, à la rigueur, au moins pour jouer un acteur.
Bresson Mais pas du tout. Vous avez tout de même là quelqu'un dont vous voulez extraire une certaine chose. Imaginez, par exemple, que vous vouliez faire une opération. Vous calmez l'opéré pour qu'il ne se contracte pas, pour qu'il ne fasse pas des mouvements qui vous empêcheraient d'attraper le tendon ou le nerf que vous devez soigner. C'est exactement la même chose avec l'acteur : sa personnalité d'acteur vous empêche d'arriver à ce que vous voulez atteindre. En plus, il se projette... Enfin c'est bien simple — si nous pouvions aller voir des films ensemble, je vous montrerais : il y a des acteurs qui sont merveilleux sur les planches, qui passent pour de très bons acteurs de films, et qui sont vides !... Car ils sont vides. Et vous vous en apercevez quand vous prenez l'acteur à la loupe. Bien sûr, au théâtre, vous ne le voyez pas à la loupe, et, en plus, l'acteur sait ce qu'il fait, et le théâtre c'est une illusion...
Godard Mais est-ce que ce moment où il est vide, et où il redevient une cellule humaine, ne peut pas être intéressant ?


Au Hasard Balthazar : Anne Wiazemsky, François Lafarge.

Est-ce que l'acteur, en tant que cellule humaine...
Bresson Pas du tout. Il n'y a plus rien dedans. Il est inhabité. Il est une marionnette qui fait des gestes. Et ça va tellement loin, pour moi, que maintenant, la plupart des films (et c'est aussi pour cela qu'il m'est si désagréable d'aller au cinéma) me paraissent des concours de grimaces. Vraiment. Je n'exagère rien. Je vois des grimaces. Je ne vois rigoureusement rien d'autre que l'esprit qui a fait faire ces grimaces, mais je ne vois pas la chose profonde qui n'a rien à voir avec les grimaces. Je ne la vois pas.
Donc, cette espèce de mimique perpétuelle (et je ne parle pas des gestes des mains, qui sont intolérables, ou des mouvements des yeux, des regards...), tout cela, qui fait tout le théâtre, me paraît, vu de près, impossible.
Alors, pourquoi vouloir mélanger ces deux choses ? Pourquoi vouloir utiliser des êtres qui sont formés au théâtre, qu'on a formés comme cela, pour cela ?... Il faut savoir ce que c'est que les cours d'art dramatique !
Godard Oui. Ça, c'est affreux !
Bresson Et la voix, en plus ! Ce ton qui

donne une voix absolument fausse ! Mais sur quoi est-elle basée, leur voix ? Et qu'est-ce qui leur fait prétendre qu'ils parlent juste ? Au nom de quoi pensent-ils pouvoir l'affirmer ? Quand je pense qu'on me dit parfois que dans mes films on parle faux ! Moi, je ferais parler faux ! Mais qu'est-ce qui leur fait croire qu'ils parlent juste, eux ?
Car vous avez là une voix qui doit s'accorder avec des sentiments qui ne sont pas vos sentiments, qui sont des sentiments étudiés. Allez-vous prétendre alors que votre voix va être exactement fixée là-dessus et qu'elle ne va pas flotter ? Mais votre parole flotte tout le temps ! Il n'y a pas une intonation qui soit juste !
Je dis moi, au contraire, que la mécanique est la seule chose, comme au piano. C'est en faisant des gammes, et c'est en jouant de la façon la plus régulière et la plus mécanique qu'on attrape l'émotion. Ce n'est pas en cherchant à plaquer une émotion, comme font les virtuoses. Voilà : les acteurs sont des virtuoses. Qui, au lieu de vous donner la chose exacte, pour que vous la ressentiez, vous plaquent leur émotion dessus pour vous dire : voilà comment il faut que vous ressentiez la chose !

Godard Oui. Il suffit de s'entendre sur les mots. Je veux dire : les acteurs sont peut-être, en effet, des virtuoses, mais pour moi ils représentent, disons : un certain genre de poésie, une fois qu'on les prend tels qu'ils sont, en tant que virtuoses. Antonin Artaud, par exemple, qui est le cas limite, était un poète et un acteur.

Bresson Il était acteur, et sa voix, il ne savait pas s'en servir.

Godard Ce qui m'intéresse, dans le fait qu'il était acteur, c'est qu'il était poète.

Bresson Ce qu'il y a de bien, de toute façon, c'est que vous voyez le problème. Vous avez réfléchi sur le cas de l'acteur. Vous savez ce que c'est. C'est votre matière première. Bon. Et vous prenez les acteurs en tant qu'acteurs. C'est probablement un moyen qui vous sert, mais je ne peux plus, moi, je ne peux plus me servir de ça.

Godard Je veux dire que finalement, si je prends des acteurs, c'est une question de morale. Et c'est peut-être aussi un peu par lâcheté, parce que je trouve que le cinéma pourrit les gens, ceux qui ne sont pas préparés. Ainsi, tous les gens que j'ai connus, que j'aimais dans la vie, et qui ont fait du cinéma sans être acteur — et je pense aussi à Nicole Ladmiral — ce sont des gens qui ont mal fini. Ou les filles sont devenues putains, ou les garçons se sont suicidés... De toute façon, la moindre chose qui leur soit arrivée, c'est de devenir moins bien qu'ils n'étaient avant. Et même parfois, quand je fais jouer des acteurs... Un garçon comme Jean-Pierre Léaud, par exemple, dans mon dernier film, j'avais de la peine à le faire jouer, parce que je sentais... qu'il vivait trop, et que c'était quelque chose d'important pour lui, et j'avais un peu honte vis-à-vis de lui... Alors, n'est-ce pas une question de morale ?

Bresson Pour moi, je ne suis pas dans ce cas, car je ne les fais pas jouer. C'est toute la différence.

Godard Oui, en un sens, c'est vrai.

Bresson Alors pour moi la question ne se pose pas. Au contraire. Les êtres que je prends dans mes films sont ravis d'y avoir participé et disent qu'ils n'ont jamais été aussi heureux qu'en le faisant — on me l'a encore dit hier — et, après, ils sont ravis de retourner à leur métier. Mais ils n'ont pas joué une seconde. Pour rien au monde ils ne seraient acteurs, pour la bonne raison qu'ils n'ont jamais été acteurs.
Je ne leur demande pas d'éprouver tel sentiment qu'ils n'ont pas. Je leur explique simplement la mécanique. Et cela m'amuse de la leur expliquer. Ainsi je leur dis, par exemple, pourquoi je fais un plan rapproché plutôt qu'un autre, et comment. Mais quant à les faire jouer, ça, je ne le leur demande pas une seconde. Vous voyez la différence ? Les deux domaines restent absolument séparés.

Godard On pourrait dire qu'être acteur, c'est être romantique, et ne pas être acteur, classique.

Bresson C'est possible. Mais voyez tout ce qu'il y a derrière cela. Je n'ai rien dit ni rien fait à la légère. J'ai été amené à réfléchir à tout cela parce que j'ai commencé par essayer plusieurs solutions. Il m'est arrivé, à l'époque où je commençais à prendre des non-professionnels, il m'est arrivé de me dire tout à coup : Bon ! cette scène-là, je peux la faire faire par un acteur, un bon acteur. Je vais essayer. Bien. J'essaye. Je la rate. Je me dis alors : c'est de ma faute. Et alors... Eh bien, la scène, je l'ai ratée trois fois de suite !... Et c'est après, seulement, que je me suis dit : mais qu'est-ce qui s'est passé ?...
Et maintenant, quand je pense à un film, et que j'écris sur le papier, et qu'on me dit : vous devriez prendre un acteur... Mais il m'est évident que ce que je suis en train d'écrire (Suite p. 74)


Au Hasard Balthazar : François Lafarge



Mesure pour mesure

entretien avec Joseph L. Mankiewicz
par Jacques Bontemps et
Richard Overstreet





« Suddenly, Last Summer » : Elisabeth Taylor.

Joseph L. Mankiewicz, on le sait, n'est pas coutumier des entretiens. A vrai dire, il n'en avait même jamais accordés qui ne fussent d'une extrême brièveté. Néanmoins, il y a longtemps déjà que Mankiewicz s'était déclaré disposé à faire pour les « Cahiers » une exception. C'est pourquoi lors du tournage de « Cleopatra » une interview fut prévue puis différée. Sans doute ce contretemps n'était-il pas étranger au fait que Mankiewicz parle aujourd'hui de cet épisode de sa carrière comme d'une « lourde erreur », qu'il allait nous remercier de ne pas avoir mentionnée au cours de l'entretien.

Car cet entretien a donc eu lieu grâce à la coopération de Richard Overstreet, attaché de presse de Mankiewicz. Il a eu lieu après huit jours passés sur le plateau d'« Anyone for Venice ? », comme si Mankiewicz voulait auparavant se familiariser avec son interlocuteur ou que celui-ci, plutôt, se familiarisât avec lui et son hypnotique regard bleu.

C'est un spectacle inoubliable que celui de Mankiewicz au travail. Celui fascinant pour nous aujourd'hui de la domination totale par un seul homme de la traditionnelle machinerie hollywoodienne : une liberté totale et une souveraineté conquises là même où les obstacles sont les plus grands, liberté et souveraineté d'autant plus impressionnantes qu'elles se manifestent à demi-mots par un regard ou un geste ébauchés, quelques mots à un acteur, bref la limite sans cesse repoussée du jusqu'où il est possible d'aller dans l'effacement et le calme pour y trouver l'autorité la plus grande comme les plus lancinants tourments intérieurs.

Cahiers Vous avez été scénariste et producteur. Pour quelles raisons ? Quel profit en avez-vous tiré ?

Joseph L. Mankiewicz Je n'ai jamais voulu être producteur. J'ai été le producteur « malgré lui » (en français dans la conversation). D'ailleurs, sans doute avez-vous remarqué que je n'ai jamais indiqué au générique de mes films « produit par... ». Je n'ai jamais revendiqué cela. Ce que je voulais lorsque je n'étais que scénariste, c'était mettre en scène. Seulement, j'étais alors sous contrat à la Metro Goldwyn Mayer où l'on ne me permettait pas de mettre en scène un film. Lorsque j'en manifestais l'envie, Louis B. Mayer me demandait de devenir d'abord producteur. « Il faut, disait-il, apprendre à ramper avant de marcher. » Je crois que c'est la meilleure définition du métier de producteur que je connaisse.

Mais pour un scénariste, vouloir faire de la mise en scène, c'est très naturellement vouloir porter vous-même ce que vous écrivez à l'écran. Cela recoupe très profondément ce que je pense du travail de création au cinéma. Je me souviens d'un article que j'ai écrit pour le bulletin de la Screen Writers Guild, j'y exprimais très clairement ce que j'entends par écriture et mise en scène au cinéma. Je pense que ce sont — en ce qui concerne le genre de films que je fais — deux moments absolument inséparables. La mise en scène est la seconde moitié d'un travail dont l'écriture est la première. Disons, en d'autres termes, qu'un script, s'il a été écrit par un scénariste digne de ce nom, a en fait déjà été mis en scène. Le scénariste se doit, en écrivant, de visualiser ce qu'il écrit. Ce n'est pas du tout comme lors de l'écriture d'un roman. D'ailleurs, ensuite, le spectateur n'entretient pas du tout avec le film le même commerce que le lecteur avec le livre. Devant un livre, le rapport qui s'établit entre la page imprimée et votre intellect est direct, il ne connait pas d'intermédiaire. C'est là une fonction purement cérébrale. Il n'en est pas de même au cinéma. Si bien que notre travail à nous se rapprocherait davantage de celui de l'auteur dramatique, car au théâtre, nous entendons des mots auxquels nous donnons immédiatement une réponse émotive. Sans doute est-ce pourquoi tant de grands romanciers ont été de bien piètres écrivains de dialogues. J'ai personnellement été attaqué comme si j'avais craché sur le drapeau des Etats-Unis parce qu'il m'est arrivé une fois de récrire des dialogues de Scott Fitzgerald. Mais c'est qu'ils en avaient bien besoin ! Les acteurs, dont Margaret Sullavan, ne pouvaient absolument pas les dire. C'étaient des dialogues très littéraires, des dialogues de romans qui n'avaient pas du tout les qualités requises par des dialogues de films. Ceux-ci doivent être « parlés ». Scott Fitzgerald écrivait vraiment de très mauvais dialogues pour les pièces.

Donc, pour en revenir à ce que je disais, un script en tant que tel a déjà été mis en scène. Le scénariste a vu le protagoniste entrer dans une une pièce, sous un certain angle, à une certaine vitesse, devant une certaine toile de fond. Il entend une musique, ressent une ambiance, voit un cadre, une composition, etc. Et lorsqu'enfin il écrit, il a mis en scène. Il est donc parfaitement stupide de donner ensuite ce script à quelqu'un d'autre qui aura nécessairement un point de vue, une manière entièrement différents. J'ouvre ici une parenthèse pour préciser que je ne parle que de mes films, du genre de films que je fais : les « films théâtraux », je ne parle pas des génies qui se promènent caméra à la main et vous rapportent un semblant de film qui vous offre un semblant de connaissance. Je parle des gens qui font des films sur quelque chose. De ceux qui abordent les êtres humains de manière analytique, qu'ils le fassent en profondeur ou superficiellement. Par conséquent, s'il y a un scénariste et un metteur en scène, il y a en fait deux metteurs en scène, à moins, bien sûr, qu'ils ne soient aussi proche l'un de l'autre que Wilder et Diamond, par exemple, car dans ce cas ils ne font qu'un, leurs travaux se complètent. Mais en général, à Hollywood, une telle proximité n'existait pas souvent. Le scénariste donnait un script sans se soucier le moins du monde de celui qui le mettrait en scène. J'avais, moi, la volonté d'achever mon travail. Je voulais être responsable de la seconde moitié de ce que j'avais entrepris en écrivant, je voulais le réaliser, le porter à l'écran. Evidemment, certains écrivains n'en sont pas capables. C'est affaire de personnalité. On peut fort bien être incapable de passer la journée sur un plateau, de parler à des acteurs, de leur expliquer ce qu'on veut, etc. Pour moi, tout cela constitue une seule activité, une même fonction.

Cahiers Qu'entendez-vous par l'expression « films théâtraux » ?

Mankiewicz Elle n'est pas de moi. C'est une expression française : « le théâtre filmé », que l'on a souvent appliquée à mes films. Cela signifie en d'autres termes que mes films, à de très rares exceptions près, auraient pu être des pièces de théâtre. On aurait fort bien pu les jouer sur une scène.

Cahiers Mais en fin de compte, ne trouvez-vous pas qu'une fois tournés, ils évoquent bien plus encore la technique romanesque ?

Mankiewicz Dans la mesure où c'est là le fait de certaines pièces, c'est exact... Au fond c'est vrai, je crois que vous avez tout à fait raison, le mode de narration que j'emploie peut être qualifié de romanesque.

Mais, lorsque j'évoque le théâtre, voici ce que je veux dire. Ce pourquoi je combats, enfin, pas exactement, disons ce que je propose, c'est un point de vue qui est peut-être en train de perdre de plus en plus de terrain. Ma conviction profonde est que depuis que le cinéma s'est compromis en se mettant à parler, il a le devoir de dire quelque chose. Puisque dans l'attention du spectateur l'aspect sonore du film tient une aussi grande place que son aspect visuel, celui-là doit avoir un rôle de choix et une certaine tenue. Dès lors, je crois fermement qu'il n'y a pas et ne doit pas y avoir de véritable différence entre le fait d'écrire pour le théâtre et celui d'écrire pour l'écran, si ce n'est que le cinéma permet d'écrire pour le théâtre de manière plus libre et plus complète.

Je sais bien que la plupart des gens, les critiques en particulier, sont convaincus à tort que le film est quelque chose de visuel avant tout et que l'on ne devrait pas attendre du public qu'il l'écoute. Je trouve cela difficile à accepter et je ne l'accepte pas. Je pense que le public — j'espère que le public — est aussi capable d'écouter un film qu'il est capable de le voir. Notre moyen d'expression est un moyen sonore aussi bien que visuel. Mais il est bien sûr infiniment plus facile de parvenir à un simulacre de film par des « trucs » quasiment photographiques. Il est également vrai que faire un film comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre — où l'on ne demande pas seulement une attention visuelle mais encore une attention auditive — requiert de la part du public une attention plus profonde, peut-être une attention d'un

niveau plus élevé, plus précieux. J'ajoute que je ne prétends nullement avoir atteint ces niveaux. Mais ce n'est pas parce qu'il est difficile d'atteindre les objectifs que je me suis fixés que je devrais les abandonner. Ils représentent toujours, à mon sens, ce qu'un film doit être parce qu'il peut l'être et qu'il y gagne, en comparaison avec les films que l'on dit « purement visuels ».

Cahiers Demander à un public de prêter attention plutôt que de se contenter d'entendre, n'est-ce pas du même coup lui demander de penser ?

Mankiewicz Je pense au théâtre en tant que tel, au public en tant que tel, en tant qu'ils répondent à leur essence, au concept que j'en ai. Je ne vois vraiment pas pourquoi une pièce sous prétexte qu'elle est cinématographique devrait être entachée de quelque tare. C'est comme si des restaurants comptaient sur leur mauvaise qualité pour obtenir une clientèle qui se satisferait d'une nourriture de mauvaise qualité. Il me semble qu'un public est un public et que l'on ne demande pas à un public de penser, on essaye de le faire penser. Qu'il s'agisse d'une pièce ou d'un film, on doit faire penser le public malgré lui. En effet, ce n'est que très rarement dans cette intention-là que quelqu'un entre dans une salle de spectacle. Le public vient et, si vous êtes un bon dramaturge, il sort en pensant. Telle est à mon sens la marque de notre réussite. Mais si le public vient pour penser, alors tout cela devient un peu pédant, un peu triste aussi.

Cahiers Quelle influence Ernst Lubitsch a-t-il exercée sur vous ?

Mankiewicz J'étais très ami avec lui et naturellement je l'adorais. J'admirais énormément son œuvre. Il dépassait tout le monde de la tête et des épaules dans le domaine de la grande comédie sophistiquée. D'une certaine manière, j'étais un protégé de Lubitsch. Je n'ai jamais écrit quoi que ce soit pour lui, mais il produisit le premier film que j'ai mis en scène. Nous n'étions pas du tout d'accord en ce qui concernait le tournage mais j'étais très heureux de travailler avec lui.

Cahiers On a dit qu'il avait dirigé certaines séquences de ce film, « Dragonwyck »...

Mankiewicz Oh non ! Pas un seul plan ! Au contraire, il désapprouvait tout ce que je tournais. Non, non, c'est absolument faux, mais vous savez, on a bien été dire aussi que j'avais collaboré à « Royal Scandal »...

Cahiers Vous n'avez pas même travaillé au script de ce film ?

Mankiewicz Pas du tout. Je crois que c'est Sam Raphaelson qui écrivit le scénario. Puis Lubitsch tomba malade et Preminger tourna le film. Moi, je n'ai été pour rien là-dedans.

Cahiers Comment se fait-il, étant donné votre conception du métier de cinéaste, que vous n'ayez pas écrit les scénarios de « The Late George Apley », de « The Ghost and Mrs. Muir », d'« Escape » ? Y avez-vous tout de même collaboré ?

Mankiewicz Je les ai bien sûr un peu revus, mais c'était à une période où, pour des raisons de technique, je souhaitais très vivement mettre en scène des films que je n'aurais pas écrits. Je voulais me forcer à ne fournir que le travail d'un réalisateur à partir du matériel livré par un autre. Alors, j'ai certes écrit des petits bouts de dialogue ça et là, mais dans l'ensemble, je ne touchais pas au script. Je le voulais ainsi. J'avais techniquement énormément de choses à apprendre et n'avais de ce fait aucune envie d'écrire pour cette période d'apprentissage. Je désirais seulement forger les outils qui me permettraient de tourner plus tard ce que je voulais écrire.

Cahiers Est-ce à dire que vous êtes moins l'auteur des films que je viens de citer que des autres ?

Mankiewicz Ils m'appartiennent moins dans la mesure où, si je les avais écrits, j'aurais probablement choisi un mode d'approche différent, j'aurais mis en valeur certains aspects de l'histoire aux dépens d'autres aspects, etc. Mais en tant que metteur en scène proprement dit, ce sont mes films. Ce sont les films d'un jeune metteur en scène en train d'apprendre son métier.

Cahiers « Dragonwyck » et « The Ghost and Mrs. Muir » ont en commun une atmosphère mystérieuse, ils exercent une fascination certaine. En quoi cela vous intéressait-il ?

Mankiewicz Ce qu'ils ont en commun et qui m'intéressait, c'est ce que je recherche toujours, ce sont les réactions d'un individu par rapport à son milieu et réciproquement. Alors, dans « Dragonwick », ce qui m'a fasciné, moi, c'était la folie du personnage interprété par Vincent Price, cet homme qui se retire finalement dans une petite pièce, cet homme déphasé, déplacé dans le temps, isolé car d'une autre époque. Quant à « The Ghost and Mrs Muir », c'était une pure romance et le souvenir le plus marquant que j'en garde est celui de Rex Harrison faisant ses adieux à la veuve. Il exprime le regret de la vie merveilleuse qu'ils auraient pu connaître ensemble. Il y a le vent, il y a la mer, il y a la quête de quelque chose d'autre... Et les déceptions que l'on rencontre. Ce sont là des sentiments que j'ai toujours voulu transmettre et je crois bien qu'on en trouve trace dans presque tous mes films, comédies ou drames, de « A Letter to Three Wives » à « All About Eve » en passant par « No Way Out », ce film qui devrait avoir été fait aujourd'hui. Il était beaucoup trop violent pour son époque. Les Américains ne pouvaient pas croire alors qu'une telle explosion de violence pût se produire chez eux.

Cahiers « Comédies ou drames » dites-vous. Mais il me semble que plus qu'une alternance, c'est un mélange constant de ces genres que l'on trouve dans votre œuvre...

Mankiewicz Oui. Sans drame une co-



« The Barefoot Contessa » : Ava Gardner et Humphrey Bogart.





« Quiet American » : Michael Redgrave et Audie Murphy.

médie devient fausse. On aboutit aux comics que l'on prise tant aujourd'hui et qu'aucune attache ne relie plus à la réalité. J'ai bien peur de n'être pas du tout capable de réaliser ce genre de prouesses. Quant au drame sans comédie, cela devient vite du mélodrame.

Cahiers Ce qu'est un peu « Somewhere in the Night »...

Mankiewicz Effectivement, c'est un exercice dans le mélodrame, un tout petit film que je fis par amabilité envers le producteur. Je l'ai écrit. La recherche de l'identité, encore une fois, y était mise en question. La distribution était très médiocre, Fritz Kortner mis à part, je disposais d'acteurs qui n'étaient vraiment que des amateurs. Toutefois, je pense qu'il y a des choses divertissantes dans le film.

Cahiers Et que pensez-vous d'« Escape » ?

Mankiewicz Ce fut le premier film réalisé par un Américain en Angleterre après la guerre. De grands problèmes se sont présentés à moi pendant le tournage. Je n'avais aucun goût particulier pour le script qui était une très mauvaise adaptation de la pièce de Galsworthy. Non, ce n'était pas très sérieux... Ce qui, en définitive, compta surtout pour moi, ce furent les difficultés techniques auxquelles je me suis heurté.

Cahiers Pour en revenir au mélange de la légèreté à la gravité, « A Letter to Three Wives » était un film assez cruel dans sa manière de bousculer les tabous...

Mankiewicz Ce que je voulais surtout critiquer, c'était l'aspect commercialisé de notre vie. Rappelez-vous, j'attaquais avec une grande virulence la radio, ses concours, sa publicité. Ma protagoniste était maîtresse d'école, ce qui m'était très familier, puisque mon père était professeur. Je me souviens d'une réplique, lorsque son mari lui demande d'abandonner l'enseignement pour écrire pour la radio — ce serait plutôt la télévision aujourd'hui — elle lui répond : « Et qui va former les enfants ? Les comics ? » Il y avait aussi cette scène entre Linda Darnell et Paul Douglas où j'essayais de porter à l'écran la terrible, la terrifiante solitude du grand homme d'affaires américain qui est la personnalité importante d'une petite ville. Il vit avec la hantise que les gens s'intéressent à son argent. Et puis il y avait encore le personnage de la fille américaine qui connaît ses atouts, qui sait ce que veut son patron et qui est décidée à le vendre au prix le plus élevé. C'était un film cynique, mais c'était une comédie. Je me rappelle aussi la fille qui pense que toute l'importance qu'une femme peut avoir tient à sa robe, elle a l'obsession de la classe non pas au sens de structure sociale, mais au sens d'élégance, une élégance avec laquelle il faut être née, une élégance que l'on n'achète pas. Ce sont des préoccupations qui me sont chères et que j'aborde une fois encore dans le film que je suis en train de tourner.

Cahiers Avez-vous été entièrement satisfait par « House of Strangers » ?

Mankiewicz J'en ai écrit le script sans le signer. J'étais très satisfait du résultat mais s'il a été très populaire en Europe, il n'en fut malheureusement pas de même aux Etats-Unis. Gianni Di Venanzo me disait l'autre jour pendant le tournage qu'« House of Strangers » était le seul portrait de l'Italie qu'un Américain ait réussi. La famille sicilienne en Amérique. Seulement, le tournage coïncida avec une tragédie personnelle qui arriva dans la vie privée de l'un des principaux directeurs de studios en Amérique et dont le film retraçait presque exactement le drame familial. C'est pour cette raison qu'il fut un peu sacrifié. J'ai toujours regretté qu'il n'ait pas eu aux Etats-Unis une grande audience tandis que partout où je vais à l'étranger, je m'aperçois qu'il est avec « People Will Talk » celui de mes films qui a été le mieux accueilli.

Cahiers La construction de « All About Eve » est tout à fait remarquable, en particulier en ce qui concerne le temps. Ce film n'a-t-il pourtant pas été mutilé ?

Mankiewicz Si. Déjà à cette époque M. Zanuck avait le privilège — car il l'a malheureusement toujours eu — de couper mes films. Il s'est donc empressé de supprimer des choses auxquelles je tenais tout particulièrement. C'était en 1950 n'est-ce pas, or, il y avait dans le script et dans le film tel que je l'avais tourné, plusieurs fois les mêmes scènes dont se souvenaient des personnes différentes. On voyait donc ces scènes comme elles les voyaient elles, sous des éclairages différents. Cela ennuyait beaucoup M. Zanuck et il le coupa.

J'ai toujours été intéressé par les interférences entre le passé et le présent. L'un n'existe pas sans l'autre. Le sentiment de quelque chose de « déjà vu » (en français dans la conversation) fait partie de ce que j'ai toujours cherché à rendre sensible.

Cahiers Mais le flashback n'est pas le seul procédé, vous en avez d'ailleurs employé d'autres...

Mankiewicz Certainement, mais vous savez, je ne crois pas au flashback en tant que « truc ». Il ne devrait être utilisé que lorsqu'il est impossible de raconter une histoire au présent sans faire appel au passé. J'espère qu'il sera un jour possible de dire le présent et le passé ensemble, à la fois. On verrait par exemple une femme de vingt et un ans et cette même femme en petite fille de douze ans. Elles auraient toutes deux les mêmes réactions face à des événements entièrement différents et l'on réaliserait alors que cette femme de vingt et un ans a les réactions d'une fillette de douze. On est tellement occupé à essayer des effets nouveaux superficiels que l'on n'a pas encore commencé à utiliser les moyens qui sont profondément ceux de l'écran. La malchance veut que cela ne puisse être fait par quelqu'un qui met en scène ou écrit pour la première fois. C'est pourquoi, aujourd'hui, comme nous sommes à l'époque du génie instantané, mes souhaits se trouvent être automatiquement exclus du domaine du possible. Ce n'est plus maintenant la peine d'apprendre son métier, il suffit de quatre cents pieds de pellicule pour faire un film. Je ne crois pas que le cinéma puisse progresser de cette manière, je ne crois pas qu'il gagne à ne cadrer que la moitié d'un visage, je ne crois pas que la composition soit le fin mot et le terme ultime que le cinéma puisse atteindre. C'est bien plutôt, à mon sens, la profondeur intellectuelle, la vérité profonde de la description, le contenu qui importe. C'est là une mission que nous devons assumer parce que, tôt ou tard, le cinéma devra assumer le rôle jusqu'alors tenu par le théâtre. Il doit le faire, c'est inévitable. Il y a là une place vide qu'il doit remplir. Et la solution n'appartient pas au Pop Art, aux comics ou aux films de dilettantes. La solution c'est la qualité, la qualité de la pensée. C'est ce qu'il y a d'artisanat dans la connaissance qu'un artiste doit avoir de son métier. Car par artisanat je n'entends pas l'habileté du produit hollywoodien bien huilé. Non, je veux dire la profondeur du propos, la profondeur de la création. Je ne crois pas que faire de bons films soit si facile... Pas plus au niveau de la conception qu'à celui de l'écriture ou de la mise en scène.

Cahiers Vous avez tourné « Julius Caesar » et envisagé de porter à l'écran « Twelfth Night » et « A Midsummer Night's Dream ». Pourquoi filmer les pièces de Shakespeare ?

Mankiewicz Tout d'abord, je n'ai jamais voulu faire « A Midsummer Night's Dream », ça ne me conviendrait d'ailleurs pas du tout. J'ai effectivement voulu faire « Twelfth Night ». Si je l'ai voulu, si j'ai tourné « Julius Caesar » c'est que je ne connais pas d'auteur dramatique plus vivant que M. Shakespeare. Je crois que, convenablement porté à l'écran aujourd'hui, il en a plus à dire et plus profondément, sur l'être humain et ses rapports avec la société, qu'aucun écrivain d'hier ou d'aujourd'hui. Mais ce que je voulais filmer ce n'était pas exactement « Julius Caesar », ce n'était pas un classique, c'était ma vision personnelle de « Julius Caesar ». Je l'ai abordé comme un drame vivant. Aujourd'hui, la manière de jouer Shakespeare est devenue quelque chose mi-dansé, mi-chanté : une sorte de ballet où les vers sont suivis si fidèlement dans ce qu'il y a de plus accessoire que le sens en est perdu. J'ai voulu montrer dans « Julius Caesar » que M. Shakespeare pouvait être joué exactement comme s'il était notre contemporain.

Cahiers Avez-vous dirigé vous-même les batailles de ce film ?

Mankiewicz Je ne voulais surtout pas que le film fût un film de batailles. Je voulais faire de celles-ci de simples indications. Je n'avais pas un sou. Nous avons tourné en plein Hollywood et je





« Guys and Dolls » : Marlon Brando.

crois bien avoir fait les principales scènes, mais je ne me rappelle plus très bien. J'avais envie d'en finir au plus vite avec cette bataille qui m'intéressait dans la seule mesure où des êtres humains étaient concernés par elle. C'est ce qui intéressa Shakespeare d'ailleurs, mais heureusement pour lui, il pouvait faire livrer cette bataille en coulisses. J'ai donc essayé de faire de cette bataille une bataille en dialogues, une bataille parlante comme l'était celle de Shakespeare, mais non visuelle.

Cahiers Pourriez-vous nous parler de votre avant-dernier film « Carol For Another Christmas », réalisé pour la télévision ?

Mankiewicz C'est une version de « Christmas Carol » que j'ai faite à la demande d'Adam Stevens qui est un bon ami à moi. Le dernier tiers du film montre l'Est des Etats-Unis qui vient d'être ravagé par une bombe qui n'a épargné presque personne. J'ai essayé de montrer à la TV un portrait de ce que nous sommes aujourd'hui. On y voit un pauvre être misérable qui se trouve en haut d'un toit et à qui nous crions « saute ! saute ! » C'est tout. La réaction du public a été très bonne, je crois, mais ce n'était pour moi qu'un acte d'amour envers les Nations Unies.

Cahiers Abordons maintenant « Anyone For Venice ? » que vous êtes en train de tourner. Comment avez-vous été amené à écrire ce scénario ?

Mankiewicz Le sujet était amusant. J'ai lu une pièce de Frederick Knott que l'on n'avait pratiquement jamais montée. Elle est tirée d'un roman de Thomas Sterling qui était lui-même tiré de la pièce de Ben Jonson « Volpone », tirée elle de je ne sais trop quoi. C'est une nouvelle version de la sempiternelle histoire de la cupidité et de la concupiscence de l'homme. Le désir éternel d'obtenir quelque chose sans rien donner en échange. Puisque je fais des films sur les faiblesses morales de l'homme qui semblent bien motiver presque entièrement sa conduite, j'ai pensé que cela me conviendrait d'aborder la cupidité.

Cahiers Mais c'est une comédie n'est-ce pas ?

Mankiewicz Oui. « Volpone » de Ben Jonson était déjà une comédie. Si l'on fait des films sur les mœurs, sur la conduite de l'homme, le genre le plus efficace a toujours été et demeure la comédie. Je ne connais personne qui ait décrit l'être humain de manière aussi fine, aussi vivante et aussi efficace que Molière qui n'a écrit que des comédies sur les aspects les plus pernicieux du genre humain.

Cahiers Il me semble que l'humour résidera dans le dialogue plus que dans l'action de « Anyone For Venice ? »...

Mankiewicz Vous vous avancez beaucoup. Peut-être résidera-t-il aussi dans l'action. Les mots sont liés à l'action comme l'action aux mots. L'action n'est pas quelque chose qui se désagrège en autant de détails que les mots dans un scénario. Je crois cependant qu'elle leur conviendra.

Cahiers Ce sera encore un film hivernal, d'une atmosphère assez sombre pour une comédie, dans la tonalité pluvieuse de la fin de « The Barefoot Contessa ». Pourquoi cela ?

Mankiewicz Je ne crois pas que je recherche plus particulièrement la pluie comme toile de fond qu'un ciel ensoleillé, toutefois, je trouve qu'elle donne plus de réalité tout à la fois aux personnages, au monde environnant, aux villes, bref à la vie, que le soleil. Par exemple Venise au soleil évoque invinciblement les touristes et la comédie musicale : c'est une évasion hors de la réalité. Tandis que l'hiver possède à mon sens une tonalité onirique, peut-être parce que nous rêvons le plus souvent en noir et blanc. Fort peu de gens, en effet, rêvent en Technicolor. Pour moi l'hiver, lorsque le soleil ne brille plus, c'est le temps de l'introspection. Ainsi j'ai le sentiment — je ne sais s'il est conforme ou non à la vérité — que la plupart des œuvres philosophiques ont été écrites l'hiver ou pendant l'automne, à la chute des feuilles. C'est un moment qui favorise une participation beaucoup plus forte à ce qui se passe autour de nous. On peut passer des heures à regarder tomber les feuilles et l'on pense alors à cette chute, tandis que l'été provoque une absence totale de pensée, il interdit tout commentaire. On se déshabille et on s'abandonne aux événements. L'hiver, on se couvre, on devient précautionneux, on rentre en soi-même, on pense. Par conséquent pour moi, la pluie, le brouillard, l'absence de soleil ont toujours constitué l'ambiance du réel, l'ambiance propice à l'épanouissement de la réalité.

Cahiers Mais aujourd'hui au cinéma la mode serait plutôt au soleil, un soleil artificiel qui donne du brillant à certaines comédies aux couleurs de confiseries...

Mankiewicz Ce genre de films a toujours existé. J'ai même écrit il y a bien longtemps une comédie un peu folle, presque surréaliste qui s'appelait « Million Dollar Legs ». Elle passa à Paris pendant deux ans, tandis qu'en Amérique elle était pratiquement inconnue et l'est restée. Personne n'en a entendu parler sauf les gens du Museum of Modern Art. Cependant, pendant des années, la réputation que j'avais en tant que scénariste venait de ce film et de son succès en France.

Aujourd'hui, ce qui a envahi le cinéma — mais pas seulement le cinéma ! — ce sont les comics, Dick Tracy, etc. Ils gardent les mêmes caractéristiques que dans les journaux, on les regarde sans aucune espèce de participation intellectuelle et ils sont très populaires. On en fait aussi des livres qui se vendent mieux que tous les autres.

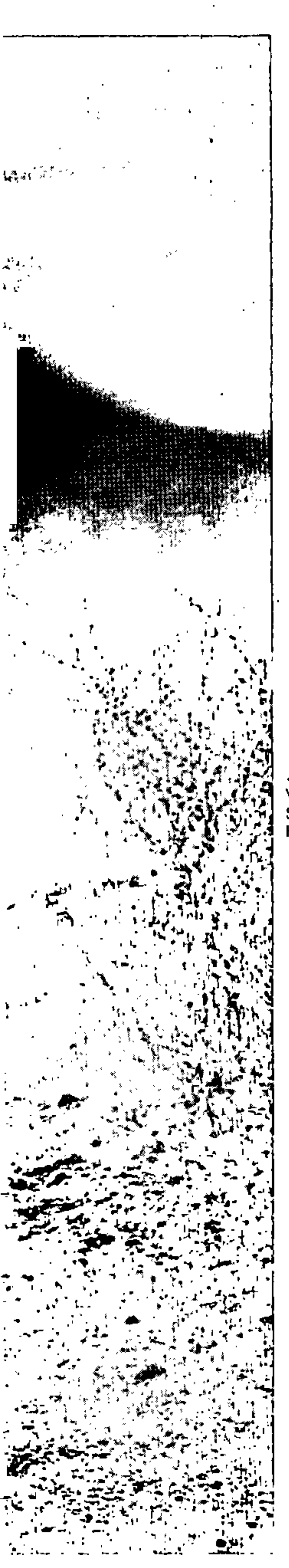
Alors, dans les arts, au cinéma, au théâtre, en musique, en peinture, ce qu'il faudrait — et peut-être plus particulièrement en France — c'est un nouveau

Molière, ce que malheureusement je ne suis pas, à beaucoup, beaucoup de degrés près dans le talent.
Pourquoi ce besoin ? Parce qu'il existe aujourd'hui de par le monde des sortes de « précieuses ridicules » (en français dans la conversation) à l'envers. Le beatnik, le jeune homme faisant partie de cette génération de poseurs qui dit « rien n'est bon, aucun principe ne vaut d'être suivi, rien ne vaut le coup, etc. » ou encore « nous devons détruire toutes les formes ». Ce sont exactement des « précieuses ridicules » à l'envers. Il n'est certes pas exclu que d'aventure un talent se trouve égaré dans ce troupeau, c'est vrai. Mais dans son ensemble, cette masse de jeunes gens effrayés à l'idée qu'il n'y a pas de place pour eux ici-bas, qu'ils n'ont aucun talent, aucun endroit où aller, ne trouvent rien de mieux à faire que de laisser pousser leur barbe et d'aller se réunir en haillons Piazza di Spagna ou encore de brûler la feuille de route qui les envoie au Viet-nam. On peut bien être contre la guerre au Viet-nam mais il faut pour cela d'abord chercher à connaitre quelle est la vérité de cette guerre pour pouvoir ensuite l'attaquer de manière sérieuse. On préfère des attitudes de poseurs, de poseurs intellectuels, de poseurs d'avant-garde. On ne se rend pas assez compte de cela, il faudrait donc quelqu'un pour dénoncer ce troupeau avant-gardiste comme une variété de « précieuses ridicules », car c'en est une. Seulement c'est une attitude qu'il est bien attrayant d'adopter : être contre. Ne connaitre que ces mots « A bas ! A bas ! A bas ! »
Un jour quelqu'un viendra qui dira « Je suis pour quelque chose. Je vais écrire une pièce qui traitera un sujet. Je vais faire un film qui dira quelque chose. » Et c'est avec des mots qu'il le dira, des mots... Les jeunes cinéastes d'aujourd'hui ne pensent qu'à mettre leur caméra sous le bras ou derrière leur tête, ce qui ne met en cause aucune technique... C'est plein de bruit et de fureur mais c'est une histoire contée par un idiot car elle ne signifie rien. Ils ont le langage à leur disposition et ils ne disent rien. Ils n'ont rien à dire parce que pour avoir quelque chose à dire, il faut du temps. Il faut mûrir. Apprendre. Il faut connaitre ce lieu d'où l'on parle.
Plus qu'une attaque, c'est une exposition de l'état d'esprit de ces « précieuses ridicules » que je souhaite car nous vivons dans une ère où tout est entièrement faux — non, pas tout, mais presque. Presque tous les points de vue sont faussés.
En conclusion, si j'étais un jeune homme sans talent, au lieu d'être un vieil homme sans talent, je laisserais pousser mes cheveux et ma barbe et je dirais de tout ce qui est apprécié : « Ça pue ! c'est dégueulasse ! » et alors tout ceux de ma génération diraient : « Ah, mais quel courage ! » (en français dans la conversation).
Cahiers Peut-on parler d'une sorte de déshumanisation ?
Mankiewicz Pas exactement. Nous avons affaire à un monde qui est déshumanisé, mais dans lequel nous vivons. Je veux dire par là que l'être humain n'a jamais eu aussi peu de valeur qu'il en a aujourd'hui. Il vit dans un monde qui, pour la première fois de son histoire, n'a pas d'avenir. On peut se dispenser d'introduire les mots nouveaux dans le dictionnaire dans la mesure où l'on ne sait pas du tout s'ils auront un passé. Le jeune homme d'aujourd'hui à qui l'on pose la question-cliché « que veux-tu faire lorsque tu seras grand ? » peut répondre à juste titre « Je ne suis pas sûr d'être jamais grand. »
Mais parlons plutôt du théâtre. Quand je dis théâtre, je parle de ce que j'ai fait dans « All About Eve », je parle de tout ce qui va du cirque à l'Opéra en passant par les films. Le théâtre est en proie à la même maladie que nos gouvernements, notre peinture ou notre musique : une destruction de la forme. C'est très intéressant de détruire les formes existantes lorsque c'est pour leur en substituer d'autres. C'est ainsi qu'une école succède à une autre, que l'on a pu passer à l'Impressionnisme, puis au Cubisme, au Dadaïsme même. Mais lorsque l'on ne propose rien d'autre que la destruction d'une forme pour elle-même, alors on ne va nulle part. Il n'y a plus d'art possible.
Cahiers En vous observant au travail, j'ai eu le sentiment que rien n'avait d'importance pour vous en regard de l'acteur, de l'homme...
Mankiewicz C'est la manifestation de l'intérêt éternel et exclusif que j'ai pour l'être humain et son comportement. Mais je crois que dans mon métier les effets visuels eux aussi sont importants. C'est important puisqu'à la limite il est possible de faire des films muets.
Cahiers Disons que vous vous moquez de « l'art pour l'art »...
Mankiewicz On ne peut dire cela sans revenir à nos « précieuses ridicules ». Je ne pense pas qu'il y ait jamais eu un véritable artiste au monde, d'Eschyle à nos jours, qui ait prétendu faire une « œuvre d'art ». Il n'y a qu'un imposteur pour dire cela. Le truqueur déclarera : « Je suis un artiste », mais on n'est un artiste qu'après coup, que lorsque votre travail est reconnu comme œuvre d'art. Si l'on se pose en artiste, encore une fois, c'est de l'affectation. Ça ne manque pas d'ailleurs, combien de cinéastes vous diront « regardez ce que je peux faire avec une caméra ! Je parle avec ! Je suis aussi habile qu'un chat ». Ce n'est ni la marque de l'art ni celle du bon travail cinématographique.
Ce qui m'intéresse, je le répète, ce sont les mœurs de notre temps puisqu'elles sont celles des êtres humains de cette époque-là. Je m'efforce de les représenter avec le plus de justesse possible. Pour communiquer, nous avons, bien entendu, d'abord recours au langage parlé mais ensuite aux expressions, au comportement, au cadre, à l'ambiance qui ont une influence sur ce que nous faisons, et sur ce que nous sommes. J'essaie de leur donner leur juste importance. Si un homme me vole mon portefeuille et s'enfuit en courant dans la rue, je le poursuis. Cela devient une action, quelque chose de physique. Mais si un homme m'insulte, je réponds à cette insulte et à moins que cela ne dégénère en conflit violent, je ne vois aucune raison pour ne pas exprimer cela uniquement dans le langage de l'insulte. En d'autres termes, j'essaie de ne pas déformer la vie ou la conduite des êtres humains en leur conférant, au moyen de la technique, une forme préconçue. Je ne cherche pas pour autant à transformer en dialogues ce qui devrait être une action, bien que je sois parfois accusé de le faire par ceux qui préféreraient que tout soit formulé en termes de comportement.
Cahiers Deux choses sont capitales dans vos films : l'acteur et ce qui l'environne. J'aimerais que vous en parliez...
Mankiewicz Mais je ne peux pas parler des acteurs si vous voulez que je parle de ce qui l'environne. On choisit les acteurs après avoir défini le décor dans lequel ils évolueront. J'ai choisi pour « All About Eve » le monde du théâtre parce que je voulais en parler, pour « People Will Talk » celui de la médecine, pour « No Way Out » à peu près celui de Watts en Californie aujourd'hui, et ce que j'avais à dire dans « The Quiet American » ne pouvait être dit que dans le cadre du Viet-nam. La toile de fond de « Five Fingers » ne pouvait être qu'aussi bizarre et improbable que cet Ankara d'histoires stupides d'espionnage parce que je voulais précisément parler de la stupidité des intrigues internationales de ce type. Il y a dans tous ces films un décor que je choisis et que je cherche ensuite à planter et à animer. Une fois le décor établi, une fois que j'ai décidé ce que j'allais dire, alors il me faut trouver les meilleurs acteurs possibles pour le transmettre, les plus aptes à faire ce que je veux leur faire faire.
Cahiers C'est donc le décor qui crée les personnages...
Mankiewicz Les gens sont responsables de ce qui les entoure mais ensuite leur entourage influe sur eux. Prenez les taudis de nos grandes villes. Nous créons les taudis mais les taudis créent ceux qui y habitent. C'est nous qui créons une classe moyenne idiote mais c'est cette classe qui crée les idiots. On ne peut dire qui vient en premier de l'homme et de son entourage... Sauvages y compris.
Cahiers Comment choisissez-vous les acteurs ?
Mankiewicz La première raison pour laquelle je les choisis est qu'ils sont généralement de très bons acteurs et surtout des acteurs intelligents. Si l'acteur ne comprend pas le rôle qu'il doit jouer, ce qu'il a à dire et ce que je veux dire, il est impossible qu'il transmette cette pensée à un public.
Là encore, je suis peut-être en désaccord avec la plupart de mes confrères. C'est qu'en plus de la participation in-



« Anyone for Venice ? » : Rex Harrison




« Anyone for Venice ? » : Susan Hayward.

tellectuelle du public que j'essaie d'obtenir, j'entends également m'assurer sa participation émotive qui est également capitale. Il me faut donc des acteurs qui ont une assez grande maîtrise de leurs moyens et une assez grande connaissance du public pour sentir à quel moment ils l'émeuvent. En d'autres termes je me moque qu'une actrice pleure ou non sur le plateau du moment qu'elle fait pleurer le public s'il le faut. C'est un métier. Je me fiche de ce qu'elle ressent du moment qu'elle se rend compte de la vérité ou de la fausseté de son apparence, car c'est cette partie-là qui m'intéresse, moi, en elle. Moi, je la regarde, c'est tout. Il faut que l'acteur comprenne ce que je veux obtenir, qu'il l'interprète et le projette. Telle est sa fonction. Elle n'est pas autant que je sache de participer, à moins que cette participation ne soit le seul moyen qu'il ait de produire l'effet voulu sur le public. Car je tiens à ce que le public éprouve l'authenticité de l'émotion qu'on lui communique, qu'il s'agisse de rire, de tristesse ou de compréhension intellectuelle.
On dit beaucoup de bêtises aujourd'hui sur le métier d'acteur et particulièrement dans certains cours d'art dramatique et autres groupes où les gens passent leur temps à s'émoustiller et à s'exciter mutuellement, ce qui n'a, bien entendu, rien à voir avec le métier de comédien. Jouer la comédie sans public n'est pas jouer la comédie. Le public est au comédien ce que l'automobile est au conducteur. Il ne suffit pas de tenir un volant imaginaire et de dire « je conduis une automobile » pour se retrouver sur une autoroute. Les acteurs, s'ils ne sont pas face au public, s'efforcent de faire ressentir à l'autre — c'est-à-dire l'autre acteur — ce qu'ils sont en train de faire, ce qui, à mon sens, est une entreprise insensée. Mon travail, le travail de l'acteur, le travail de celui qui œuvre dans une branche quelle qu'elle soit de l'art dramatique, est orienté vers un but et ce but c'est le public et le public seulement.
Cahiers Mais à vous voir travailler sur le plateau on est frappé par le temps que vous passez à parler seul à seul avec un acteur, à lui murmurer vos indications...
Mankiewicz Je ne passe pas aussi longtemps que ça avec un acteur... J'ai des idées très arrêtées quant au rôle du metteur en scène sur un plateau. Il me faut revenir encore à nos « précieuses ridicules », à la transformation de certaines professions honnêtes à l'origine, en quelque chose d'une prétention démesurée. Si j'ai une « bête noire » (en français dans la conversation) c'est bien celle-ci : le poseur, l'Artiste, l'intellectuel poseur.
Bon nombre de mes collègues « jouent » au metteur en scène. On les voit rivaliser sur le plateau avec leurs acteurs, dans un certain accoutrement inévitable, crier « Action ! », « Caméra ! » C'est de la pure complaisance envers soi-même, une complaisance nuisible car elle se répercute sur ce que l'on crée et l'endommage. Il me semble que le film le mieux mis en scène serait le film qui semblerait ne pas avoir été mis en scène du tout. Je demande à l'acteur sur le plan intellectuel comme sur celui de l'émotion une concentration totale, il me semble donc que lorsque je lui ai expliqué ce que je voulais, que je le lui ai fait comprendre, il est de mon devoir de me retirer. Au sens propre, de faire en sorte qu'il ne me voie plus, qu'il ne pense plus du tout à moi pour le laisser jouer exactement comme s'il était au théâtre et que le rideau s'était levé. Lorsque la caméra commence à tourner et que le clapper boy dit « Caméra ! » l'acteur sait aussi bien que le metteur en scène que la caméra tourne, pourquoi devrais-je alors faire intrusion chez lui, là où il s'efforce de se concentrer, pour hurler « Caméra ! ».
Presque tous les acteurs qui travaillent avec moi pour la première fois trouvent bizarre cette manière de procéder et au début ils attendent que quelqu'un leur dise de commencer à jouer. Mais une fois qu'ils ont compris, ils attendent le temps qu'ils veulent deux, trois, dix secondes et quand ils sont prêts à jouer, ils jouent.
Une de mes règles fondamentales est de n'être jamais vu par l'acteur pendant une prise. Encore une fois : cela le distrairait, il se dirait « est-ce que ça va lui plaire ? » Or il ne doit penser à rien d'autre qu'à lui-même, à la caméra et au public. Celui qui hurle sur le plateau pour demander un changement à l'acteur de manière à ce que tout le monde l'entende et soit bien convaincu qu'il est le patron parce qu'il est celui qui gueule, celui-là fait preuve de complaisance et non d'autorité. Je trouve qu'il est beaucoup plus efficace de prendre chaque acteur à part et de lui parler calmement et tout doucement de sorte que personne ne sache le changement que je désire sauf cet acteur-là. Ensuite — s'il s'agit d'une scène à deux personnages — je prends l'autre acteur à part de la même manière. Puis, lorsqu'ils jouent ils pratiquent les changements et tous deux sont surpris par ceux de l'autre, leurs jeux bénéficient de cette surprise.
D'autre part je dois dire, au risque de ternir l'honneur de ma profession, que les acteurs ne sont pas toujours d'accord avec le metteur en scène et que ce sont parfois eux qui ont raison et pas lui. Il est alors très pénible pour les nerfs d'un acteur de devoir entrer en conflit publiquement avec le metteur en scène. L'acteur est trop vulnérable, le metteur en scène occupe une position trop confortable, celle de celui qui dirige. Si donc vous prenez cet acteur à part, quand vous lui parlez, vous devenez son confident et il vous expose tout simplement son point de vue qui peut être excellent.
Tout cela prend place dans le cadre du monde superficiel d'aujourd'hui que nous avons déjà évoqué, un monde envahi par le non-sens. Peu importe que l'on écrive ou non de bons poèmes, il

faut avoir l'air d'un poète. La vie artistique a sans doute toujours été pervertie par cet état d'esprit mais tout de même jamais autant qu'aujourd'hui.

Cahiers Mais vous vous plaisez souvent dans vos films à renverser ainsi les rôles. Je songe en particulier à « All About Eve ». Est-ce le marivaudage ? La lutte du maitre et de l'esclave ?

Mankiewicz Ce n'est en tout cas pas quelque chose de seulement romanesque comme dans la tradition du théâtre français ou italien — je songe à Goldoni — ce n'est pas cela. C'est la bêtise, la vanité, ce sont les faux-semblants dans lesquels l'homme se complaît que je veux cerner ainsi. Les illusions mènent le monde. Napcléon était un petit caporal. Hitler aussi. L'employé devient beaucoup trop souvent l'employeur, le simple soldat beaucoup trop souvent général, les oppressés beaucoup trop souvent des dictateurs. Dans « All About Eve » je voulais dire à cet égard que les Eve Harrington ne disparaissent pas de ce monde lorsque l'une d'elle disparait, c'est un processus continuel. Malheureusement la faiblesse morale, la fragilité de l'homme est elle-même sans cesse réaffirmée et c'est là mon thème fondamental.

Cahiers Vous jouez beaucoup sur et avec les apparences...

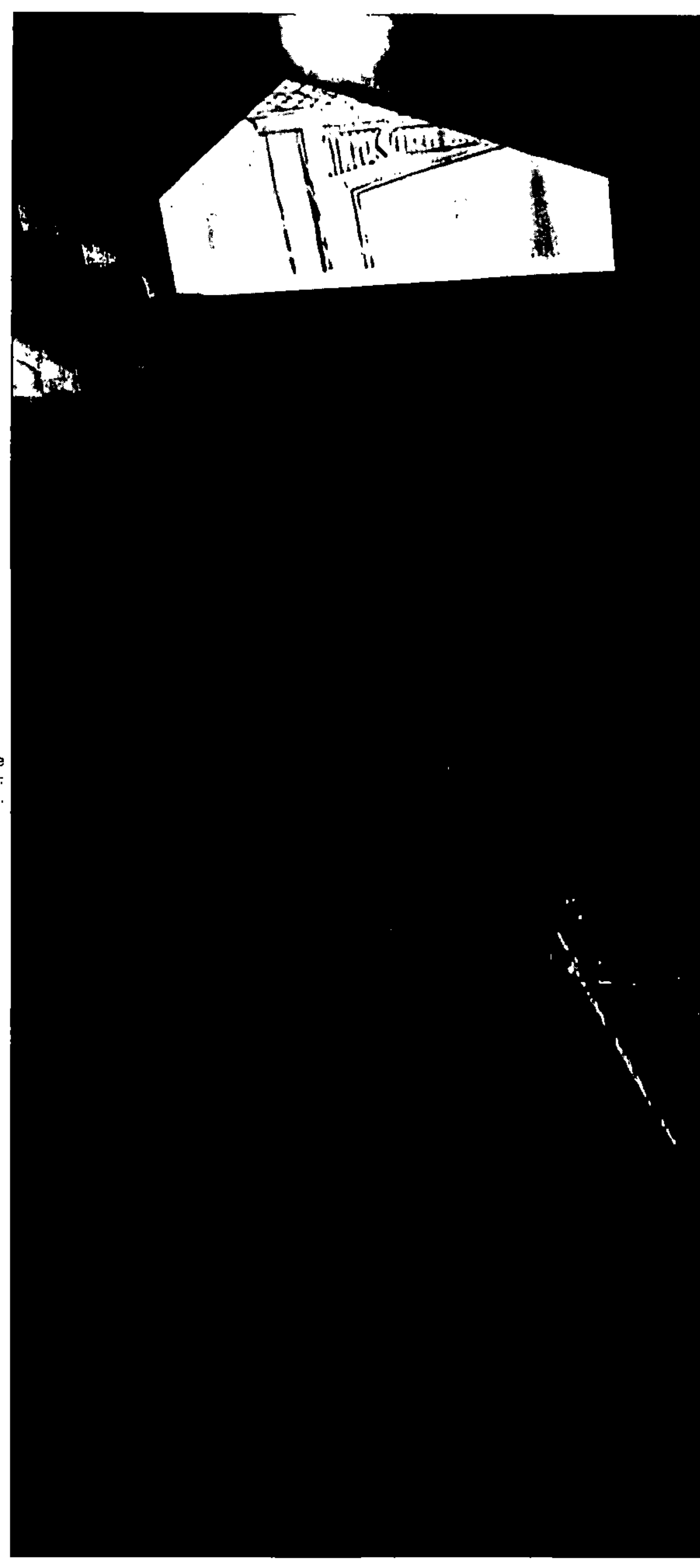
Mankiewicz Non, ce n'est qu'une technique. Vous voulez dire que les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent ? Eh bien non, elles ne sont pas ce qu'elles paraissent. Mais qu'est-ce qui paraît ? L'univers, le monde dans lequel nous vivons ?

Cahiers Alors qu'est-ce que la réalité pour vous ? Peut-on seulement parler de réalité ?

Mankiewicz Oh oui ! Il n'y a que la réalité. Mais l'homme fait tout pour éviter de la regarder. La réalité c'est ce que nous tenons caché. Elle constitue pourtant la responsabilité fondamentale de l'homme face à l'univers dans lequel il vit, cet univers qu'il peut maintenir tel quel ou détruire. La responsabilité de l'homme est la paix dans laquelle il peut vivre s'il veut bien ne chercher qu'en lui-même les motifs de guerre. La moralité, l'homme la porte en lui mais il ne l'accepte pas. Il continue à l'exiler dans une église. Ou même n'importe où sauf en lui-même. Mais il lui faudra bien tôt ou tard regarder en lui-même et affronter ses responsabilités, décider s'il tient ou non à cet univers qui est le sien et n'est à personne d'autre.

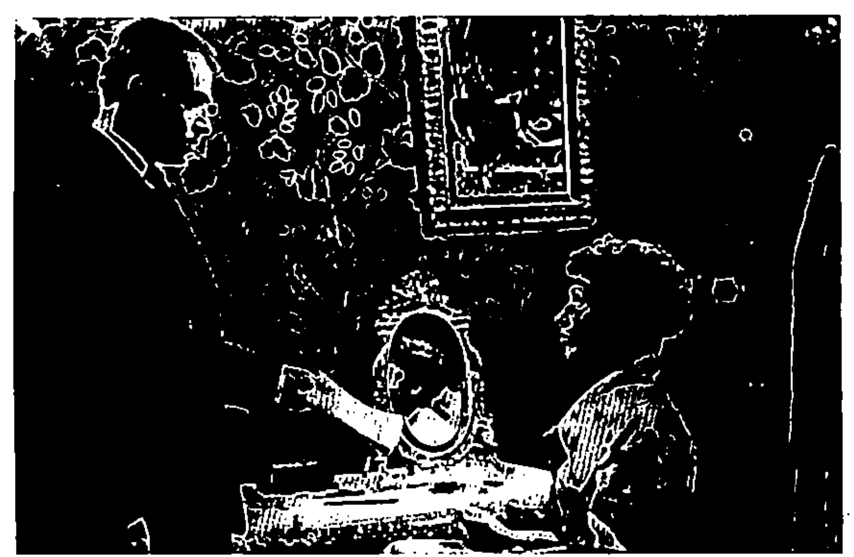
L'homme existe. Le temps existe. L'homme en dépend. Mais il est malheureusement à mille lieues d'accepter cette responsabilité. Les savants l'ont acceptée en termes scientifiques et nos moralistes ne l'ont pas encore acceptée en termes moraux. Les lois morales ont été frappées de caducité le jour où une bombe atomique a explosé à Chicago, de même que la science a dû se remettre en question à partir de là.

Et nous sommes loin, maintenant, de parler cinéma. (Propos recueillis au magnétophone.)



« Anyone for Venice ? » : Rex Harrison. Susan Hayward.





Five Fingers : James Mason, Danielle Darrieux.

Biofilmographie de Joseph L. Mankiewicz

par Patrick Brion

BIOGRAPHIE

Joseph Leo Mankiewicz est né à Wilkes Barre (Pensylvanie - U.S.A.) le 11 février 1909, fils de Frank Mankiewicz et de Johanna Blumenau. C'est le troisième enfant de la famille. Le frère aîné, Herman J Mankiewicz, né le 7 novembre 1897 et décédé le 5 mars 1953, fut d'abord journaliste (New York Herald Tribune, Chicago Tribune), chroniqueur théâtral (New York Times, New Yorker), puis scénariste entre autres films de « Rise and Shine », « Road to Mandalay » (écrit pour Lon Chaney), « Dinner at Eight », « Citizen Kane », « This Time for Keeps », « The Pride of the Yankees », « The Spanish Main ». Le père était professeur.

En 1925, le jeune Joseph Mankiewicz, alors diplômé de la Stuyvesant High School, entre à l'Université de Columbia. Il devait devenir psychiatre mais son inaptitude pour la Physique le dirige vers les Lettres et, en 1928, il est « Bachelor of Arts ». Il quitte alors les U.S.A. pour Berlin ou il est tour à tour reporter (au Chicago Tribune, comme son frère Herman) et traducteur en anglais de sous-titres de films produits par la U.F.A , dont « Die Drei von der Tankstelle » de William Thiele. Puis il rentre aux Etats-Unis et rejoint son frère à Hollywood. Scénariste comme lui à la Paramount, il commence par écrire les intertitres de certains films parlants, tirés en copies muettes pour les cinémas non encore équipés du son, puis devient pratiquement le scénariste et dialoguiste attitré de Jack Oakie

Après une longue série de comédies, il passe en 1934 à la Metro-Goldwyn-Mayer qui, à cette époque-là sous l'influence de Louis B. Mayer et Irving Thalberg, dominait artistiquement et commercialement toute la production américaine. Sa première collaboration avec la Metro, « Manhattan Melodrama » lui vaut une nomination pour l'Oscar (Petite histoire : c'est en allant voir ce film que l'ennemi public John Dillinger a été abattu le 22 juillet 1934 par les G Men. La scène est exactement reconstituée dans le film de Mervyn LeRoy « The F.B.I. Story »)

En 1936, il devient producteur et sa première production est une version de « Three Godfathers », réalisé par John Ford en 1949. Producteur ambitieux, Mankiewicz se voit, sans plaisir, confiné dans la production de série B Le désastre de « Three Godfathers » lui permet de déclarer à Mayer qu'il ne peut produire que des « major films ». Mayer accepte et c'est alors le début d'une longue série de films « à vedettes » (surtout Joan Crawford), ce qui était la spécialité de la M G M.

La première « major production » de Mankiewicz est « Fury », l'un des chefs-d'œuvre de Lang dont il est, comme on va le voir, plus que le simple producteur. En 1934, Norman Krasna avait proposé à Mayer une pièce sur le lynchage d'un innocent, mais le projet n'avait pas abouti. Deux ans plus tard, Sam Marx, « story editor » de la M.G.M., téléphone à Krasna pour lui annoncer que sa pièce va faire l'objet d'un film Krasna contacte alors Mankiewicz et lui avoue n'avoir jamais écrit cette pièce et, qui plus est, avoir complètement oublié le bref résumé qu'il en avait fait à Mayer. Mankiewicz, que le sujet a toujours intéressé, lui raconte alors, n'ayant jamais entendu l'histoire originale, une nouvelle histoire sur le lynchage. Krasna, enchanté, déclare alors . « Ecoute, Joe, puisque tu te souviens si bien de l'histoire, peux-tu m'en faire un résumé en dix pages ? » Mankiewicz le fait et apprend par Marx que Krasna a vendu 27 500 dollars le sujet...

En 1943, Mankiewicz quitte la Metro pour la Fox où grâce à Lubitsch et à Zanuck, il devient réalisateur en 1946, avec « Dragonwyck ».

I) SCENARIOS

1929 THE DUMMY. 59 mn. **Réal.** : Robert Milton. **Prod.** : Herman J. Mankiewicz (Paramount). **Scén.** : Herman J Mankiewicz, d'après la pièce de Harvey J O'Higgins et Harriet Ford. **Intertitres de la version muette** : Joseph L. Mankiewicz **Interprétation** : Fredric March, Ruth Chatterton, Jack Oakie, John Cromwell, Mickie Bennett, Zasu Pitts, Vondell Derr.

1929 CLOSE HARMONY. 67 mn. **Réal.** : John Cromwell, A. Edward Sutherland **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Elsie Janis. Gene Markey. **Intertitres de la version muette** : Joseph L. Mankiewicz. **Interprétation** : Buddy Rogers, Nancy Carroll, Skeets Gallagher, Jack Oakie, Harry Green, Wade Boteler.

1929 THE STUDIO MURDER MYSTERY. 66 mn. **Réal.** : Frank Tuttle. **Prod.** : Frank Tuttle (Paramount). **Scén.** : Frank Tuttle, d'après l'histoire de The Edingtons. **Adapt.** : Ethel Doherty. **Intertitres de la version muette** : Joseph L Mankiewicz. **Interprétation** : Fredric March, Florence Eldridge, Doris Hill, Neil Hamilton, Chester Conklin.

1929 THE MAN I LOVE. 7 bob **Réal.** : William A. Wellman **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Herman J. Mankiewicz. **Adapt.** : Percy Heath. **Intertitres de la version muette** : Joseph L. Mankiewicz. **Interprétation** : Richard Arlen, Mary Brian, Jack Oakie.

1929 THUNDERBOLT. 8 bob. **Réal.** : Josef von Sternberg. **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Charles Furthman, d'après l'histoire de Jules et Charles Furthman. **Dial.** : Herman J. Mankiewicz **Intertitres de la version muette** : Joseph L. Mankiewicz. Voir, dans notre nº 168, filmographie de von Sternberg, p 39

1929 THE MYSTERIOUS DR. FU MANCHU. 8 bob. **Réal.** : Rowland V. Lee. **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Florence Ryerson, Lloyd Corrigan, d'après l'histoire de Sax Romer. **Intertitres de la version muette** : Joseph L. Mankiewicz. **Interprétation** : Warner Oland, Neil Hamilton, Jean Arthur, O.P. Heggie, Claude King, William Austin Charles A. Stevenson, Evelyn Selbie, Noble Johnson, Tully Marshall.

1929 THE SATURDAY NIGHT KID. 67 mn **Réal.** : A. Edward Sutherland. **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Ethel Doherty d'après l'histoire « Love 'em and Leave 'em » de George Abbott et John V.A. Weaver. **Adapt.** : Lloyd Corrigan (et Joseph L Mankiewicz qui écrit six scénarios différents pour le film, tous refusés, mais dont les dialogues plaisent à B.P. Schulberg, producteur de la Paramount). **Interprétation** : Clara Bow, James Hall, Jean Arthur, Charles Sellon

1929 FAST COMPANY. 8 bob. **Réal.** : A. Edward Sutherland. **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Florence Ryerson, d'après la pièce « Elmer the Great » de Ring Lardner Jr. et George M. Cohan. **Adapt.** : Patrick J Kearney. Walton Butterfield. **Dial.** : Joseph L. Mankiewicz. **Interprétation** : Jack Oakie. Evelyn Brent, Skeets Gallagher, Gwen Lee, Chester Conklin, Sam Hardy, Arthur Housman, Eugenie Besserer, E.H. Calvert, Bert Rome

1930 SLIGHTLY SCARLET. 71 mn **Réal.** : Louis Gasnier, Edwin H Knopf **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, Howard Estabrook. **Interprétation** : Clive Brook, Evelyn Brent, Paul Lukas, Eugene Pallette, Virginia Bruce, Morgan Farley, Claude McAllister, Helen Ware.

1930 PARAMOUNT ON PARADE. 101 mn. **Réal.** : Dorothy Arzner Otto Brower, Charles de Rochefort, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin H. Knopf, Rowland V Lee, Ernst Lubitsch, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, A. Edward Sutherland, Frank Tuttle. **Prod.** : Paramount **Scén.**: John Wenger (et Joseph L. Mankiewicz pour le rôle de Jack Oakie). **Phot.** : Harry Fischbeck, Victor Milner (Noir et blanc-Technicolor) **Chor.** : David Bennett. **Interprétation** : Richard Arlen, Jean Arthur, William Austin, George Bancroft, Clara Bow, Evelyn Brent, Mary Brian, Clive Brook, Virginia Bruce, Nancy Carroll, Ruth Chatterton, Maurice Chevalier, Gary Cooper, Leon Errol, Stuart Erwin, Stanley Fields, Kay Francis, Skeets Gallagher, Harry Green, Mitzi Green, James Hall, Phillips Holmes, Helen Kane, Dennis King, Abe Lyman et son orchestre, Fredric March, Nino Martini, David Newell, Jack Oakie, Warner Oland, Zelma O'Neal, Eugene Pallette, Joan Peers, William Powell, Charles Buddy Rogers, Lillian Roth, Stanley Smith, Fay Wray.

1930 THE SOCIAL LION. 7 bob **Réal.** : A. Edward Sutherland **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, Agnes Brand Leahy, d'après « Marco Himself » de Octavius Roy Cohen. **Interprétation** : Jack Oakie, Skeets Gallagher, Mary Brian

1930 SAP FROM SYRACUSE. 67 mn. **Réal.** : A. Edward Sutherland. **Prod.** : Paramount **Scén.** : Gertrude Purcell, d'après la pièce de John Wray, Jack O'Donnell et John Hayden. Mankiewicz participe au scénario mais n'est pas crédité. **Interprétation** : Jack Oakie, Granville Bates, Betty Starbuck.

1930 ONLY SAPS WORKS. 72 mn **Réal.** : Cyril Gardner, Edwin H. Knopf **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Sam Mintz, Percy Heath, d'après la pièce d'Owen Davis **Dial.** : Joseph L. Mankiewicz. **Interprétation** : Leon Errol, Richard Arlen, Mary Brian, Stuart Erwin, Anderson Lawler, Charlie Grapewin.

1930 THE GANG BUSTER. 64 mn **Réal.** : A. Edward Sutherland. **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Percy Heath. **Dial.** : Joseph L. Mankiewicz **Interprétation** : Jack Oakie, Jean Arthur, William Boyd.

1931 FIN AND HATTIE. 76 mn. **Réal.** : Norman Taurog, Norman Z. McLeod. **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, d'après la pièce de Donald Ogden Stewart « Mr and Mrs Haddock Abroad ». **Adapt.** : Sam Mintz **Interprétation** : Leon Errol, Mitzi Green, Zasu Pitts, Jackie Searl, Lilyan Tashman, Marck Swain, Regis Toomey, Harry Beresford

1931 JUNE MOON. 74 mn. **Réal.** : Edward Sutherland. **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz. Keene Thompson, d'après la pièce de Ring Lardner et George S. Kaufman **Interprétation** : Jack Oakie, Frances Dee, June MacCloy.

1931 SKIPPY. 80 mn. **Réal.** : Norman Taurog. **Prod.** : Paramount **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, Norman Z McLeod, d'après la bande dessinée de Percy Crosby. **Dial.** · Don Marquis **Interprétation** : Jackie Cooper, Robert Coogan, Mitzi Green, Jackie Searl, Willard Robertson, Enid Bennett, Donald Haines, Helen Jerome Eddy

Mankiewicz reçoit une Nomination pour l'Oscar, mais ce dernier lui échappe au profit de Howard Estabrook (« The Dawn Patrol »).

1931 DUDE RANCH. 76 mn **Réal.** : Frank Tuttle. **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Percy Heath, Grover Jones, Lloyd Corrigan (et Joseph L Mankiewicz, non crédité) **Interprétation** : Jack Oakie, Stuart Erwin, Mitzi Green.

1931 FORBIDDEN ADVENTURE. 77 mn. **Réal.** : Norman Taurog. **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, Ted Paramore, d'après la pièce de Sinclair Lewis « Let's Play King ». **Adapt.** : Agnes Brand Leahy. **Interprétation** : Mitzi Green, Edna May Oliver, Louise Fazenda, Jackie Searl.

1931 TOUCHDOWN. 9 bob. **Réal.** : Norman Z. McLeod. **Prod.** : Paramount **Scén.** : Grover Jones, William Slavens (et Joseph L. Mankiewicz, non crédité), d'après « Stadium » de Francis Wallace. **Interprétation** : Richard Arlen, Jack Oakie, Peggy Shannon

1931 SOOKY. 9 bob **Réal.** : Norman Taurog **Prod.** : Paramount **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, Sam Mintz, Norman Z. McLeod, d'après « Dear Sooky » de Percy Crosby. **Interprétation** : Jackie Cooper, Robert Coogan, Jackie Searl, Willard Robertson, Enid Bennett, Helen Jerome Eddy, Leigh Allen, Guy Oliver, Harry Beresford, Oscar Apfel

1932 THIS RECKLESS AGE. 8 bob **Réal.** : Frank Tuttle. **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, d'apres la pièce de Lewis Beach. **Adapt.** : Frank Tuttle. **Interprétation** : Charles Rogers, Richard Bennett, Peggy Shannon, Charles Ruggles, Frances Dee.

1932 SKY BRIDE. 8 bob **Réal.** : Stephen Roberts. **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, Agnes Brand Leahy, Grover Jones. **Interprétation** : Richard Arlen, Jack Oakie, Virginia Bruce, Robert Coogan, Charles Starrett.

1932 MILLION DOLLAR LEGS. 7 bob. **Réal.** : Edward Cline. **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, Henry Myers. **Interprétation** : W.C. Fields, Jack Oakie, Lyda Roberti, Andy Clyde, Ben Turpin, Hugh Herbert.

1932 IF HAD A MILLION (Si j'avais un million). **Réal.** : Ernst Lubitsch (ouverture et sketches « Streetwalker Episode » et « The Clerk »), James Cruze (« The China Shop »), Stephen Roberts (« The Forger »), Norman McLeod (« The Three Marines »), Bruce Humberstone (« The Condemned Man »), Norman Taurog (« The Auto »), William Seiter (« Old Ladie's Home »). **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Claude Binyon, Whitney Bolton, Malcolm Stuart Boylan, John Bright, Sidney Buchman, Lester Cole, Isabel Dawn, Boyce


Escape : Rex Harrison


The Barefoot Contessa : Ava Gardner, Humphrey Bogart.


Suddenly, Last Summer : Elizabeth Taylor.

DeGaw, Walter DeLeon, Oliver H.P. Garrett, Harvey Gates, Grover Jones, Ernst Lubitsch, Lawton MacKall, Joseph L. Mankiewicz, William Slavens McNutt, Seton I. Miller, Tiffany Thayer, d'après l'histoire de Robert D. Andrews. **Interprétation** : Gary Cooper, George Raft, Wynne Gibson, Charles Laughton, Jack Oakie, Charlie Ruggles, Alison Skipworth, W.C. Fields, Mary Boland, Roscoe Karns, May Robson, Lucien Littlefield, Richard Bennett, Frances Dee, Joyce Compton, Gene Raymond, Jack Pennick, Willard Robertson. Mankiewicz s'est occupé du sketch « The Three Marines », interprété par Jack Oakie, Gary Cooper, Roscoe Karns et Lucien Littlefield.

1933 DIPLOMANIACS. 7 bob. **Réal.** : William A. Seiter. **Prod.** : Sam Jaffe (Radio-Keith-Orpheum) **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, Henry Myers, d'après l'histoire de Joseph L. Mankiewicz. **Mus.** : Max Steiner **Lyrics** : Henry Akst, Edward Eliscu. **Interprétation** : Bert Wheeler, Robert Woolsey, Marjorie White, Louis Calhern, Hugh Herbert.

1933 EMERGENCY CALL. 7 bob **Réal.** : Edward Cahn. **Prod.** : Sam Jaffe (Radio-Keith-Orpheum) **Scén.** : Houston Branch, Joseph L. Mankiewicz, d'après l'histoire de John B. Clymer et James Ewens. **Interprétation** : Bill Boyd, Betty Furness, Wynne Gibson, William Gargan.

1933 TOO MUCH HARMONY. 8 bob. **Réal.** : A Edward Sutherland. **Prod.** : William LeBaron (Paramount). **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz. **Dial.** : Harry Ruskin. **Lyrics** : Arthur Johnston, Sam Coslow. **Interprétation** : Bing Crosby, Lilyan Tashman, Harry Green, Skeets Gallagher, Jack Oakie.

1933 ALICE IN WONDERLAND. 8 bob. **Réal.** : Norman Z. McLeod. **Prod.** : Louis L Lighton (Paramount). **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, William Cameron Menzies, d'après le roman de Lewis Carroll. **Interprétation** : Charlotte Henry, Alison Skipworth, Richard Arlen, Roscoe Ates, William Austin, Billy Barty, Billy Bevan, Colin Campbell, Harvey Clark, Gary Cooper, Jack Duffy, Leon Errol, Louise Fazenda, W.C. Fields, Alec B Francis, Skeets Gallagher, Cary Grant, Ethel Griffies, Lillian Harmer, Raymond Hatton, Sterling Holloway, Edward Everett Horton, Jack Oakie, Roscoe Karns, Colin Kenny, Mae Marsh, Polly Moran, Edna May Oliver, May Robson, Charles Ruggles, Jackie Searle, Ned Sparks, Ford Sterling.

1934 MANHATTAN MELODRAMA (Ennemi Public n° 1). 9 bob. **Réal.** : W.S. van Dyke. **Prod.** : David O. Selznick (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Oliver H.P. Garrett, Joseph L. Mankiewicz, d'après l'histoire de Arthur Caesar. **Phot.** : James Wong Howe. **Déc.** : Cedric Gibbons, Joseph Wright, Edwin B. Willis. **Lyrics** : Richard Rodgers, Lorenz Hart. **Mont** : Ben Lewis. **Eff. spé.** : Slavko Vorkapich **Interprétation** : Clark Gable, Myrna Loy, William Powell, Leo Carrillo, Nat Pendleton, George Sidney, Isabel Jewell, Muriel Evans, Thomas Jackson, Claudelle Kaye, Frank Conroy, Noel Madison, Mickey Rooney, Jimmy Butler. Mankiewicz est, encore une fois, nommé pour l'Oscar mais ce dernier est attribué à Robert Riskin pour « It Happened One Night ».

1934 OUR DAILY BREAD (Notre pain quotidien). 8 bob. **Réal.** : King Vidor. **Prod.** : King Vidor (United Artists). **Scén.** : Elizabeth Hill, d'après l'histoire de King Vidor, d'après un article du « Reader's Digest ». **Dial.** : Joseph L. Mankiewicz. **Phot.** : Robert Planck. **Mus.** : Alfred Newman **Mont.** : Lloyd Nosler **Interprétation** : Karen Morley, Tom Keene, John T. Qualen, Barbara Pepper, Addison Richard, Harry Holman, Bill Engel, Frank Minor, Henry Hall, Lynton Brent, Ray Spiker, Harry Samuels, Alex Schumberg, Bud Ray, King Vidor.

1934 FORSAKING ALL OTHERS (Souvent femme varie). 8 bob **Réal.** : W.S. van Dyke. **Prod.** : Bernard H. Hyman (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, d'après la pièce de Frank Morgan Cavett et Edward Barry Roberts. **Phot.** : Gregg Toland, George Folsey. **Mus.** : William Axt. **Mont.** : Tom Held. **Déc.** : Cedric Gibbons, Edwin B. Willis. **Interprétation** : Joan Crawford, Clark Gable, Robert Montgomery, Charles Butterworth, Billie Burke, Frances Drake, Rosalind Russell, Tom Rickets, Arthur Treacher, Greta Meyer.

1935 I LIVE MY LIFE (Vivre sa vie). 10 bob. **Réal.** : W.S. van Dyke. **Prod.** : Bernard H. Hyman (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, d'après la nouvelle « Claustrophobia » de A. Carter Goodloe adaptée par Gottfried Reinhardt et Ethel Borden. **Phot.** : George Folsey. **Mus.** : Dimitri Tiomkin. **Mont.** : Tom Held. **Interprétation** : Joan Crawford, Brian Aherne, Frank Morgan, Aline MacMahon, Eric Blore, Fred Keating, Jessie Ralph, Arthur Treacher, Hedda Hopper, Frank Conroy, Etienne Girardot, Edward Brophy, Sterling Holloway, Hilda Vaughn, Vince Barnett, Lionel Stander, Hale Hamilton.
En 1934 George Cukor devait réaliser une troisième adaptation du roman de Robert Hichens « The Garden of Allah », déjà mis en scène par Colin Campbell (1916) et Rex Ingram (1927). Joan Crawford devait en être la vedette et Mankiewicz le scénariste mais le projet n'aboutit pas et c'est Richard Boleslawski qui réalisera le film en 1936 avec Marlene Dietrich et Charles Boyer sur un scénario de W.P. Lipscomb et Lynn Riggs.

II) PRODUCTIONS

1936 THE THREE GODFATHERS. 82 mn. **Réal.** : Richard Boleslawski. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Edward E. Paramore Jr., Manuel Seff, d'après l'histoire de Peter B. Kyne. **Phot.** : Joseph Ruttenberg. **Mus.** : William Axt. **Mont.** : Frank Sullivan **Interprétation** : Chester Morris, Lewis Stone, Walter Brennan, Irene Hervey, Sidney Toler, Dorothy Tree, Roger Imhof, Willard Robertson, Robert Livingston, John Sheehan, Joseph Marievsky, Victor Potel, Helen Brown, Harvey Clark, Virginia Brissac, John Kirchner.

1936 FURY (Furie). 90 mn. **Réal.** : Fritz Lang. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Fritz Lang, Bartlett Cormack, d'après l'histoire de Norman Krasna **Phot.** : Joseph Ruttenberg. **Déc.** : Cedric Gibbons, William A Horning (a.d.), Edwin B. Willis (s.d.). **Mus.** : Franz Waxman. **Mont.** : Frank Sullivan **Interprétation** : Spencer Tracy, Sylvia Sidney, Walter Abel, Edward Ellis, Bruce Cabot, Walter Brennan, George Walcott, Frank Albertson, Arthur Stone, Morgan Wallace, George Chandler, Roger Gray, Edwin Maxwell, Howard Hickman, Jonathan Hale, Leila Bennett, Esther Dale, Helen Flint, Frank Sully. (Voir, dans notre n° 99, filmographie de Lang, p. 30).

1936 THE GORGEOUS HUSSY (L'Enchanteresse). 102 mn. **Réal.** : Clarence Brown. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Ainsworth Morgan, Stephen Morehouse Avery, d'après le roman de Samuel Hopkins Adams. **Phot.** : George Folsey. **Déc.** : Cedric Gibbons (a d.). **Mus.** : Herbert Stothart. **Mont.** : Blanche Sewell. **Chor.** : Val Raset. **Interprétation** : Joan Crawford, Robert Taylor, Lionel Barrymore, Franchot Tone, Melvyn Douglas, James Stewart, Alison Skipworth, Louis Calhern, Beulah Bondi, Melville Cooper, Sidney Toler, Gene Lockhart, Clara Blandick, Frank Conroy, Nydia Westman, Charles Trowbridge, Willard Robertson, Ruby DeRemer, Betty Blythe, Zeffie Tilbury.

1936 LOVE ON THE RUN (Loufoque et Cie). 80 mn **Réal.**: W.S. van Dyke. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : John Lee Mahin, Manuel Seff, Gladys Hurlbut, d'après l'histoire « Beauty and the Beast » de Alan Green et Julian Brodie. **Phot.** : Oliver T. Marsh. **Mont.** : Frank Sullivan. **Interprétation** : Joan Crawford, Clark Gable, Franchot Tone, Reginald Owen, Mona Barrie, Ivan Lebedeff, Charles Judels, William Demarest, Donald Meek.

1937 THE BRIDE WORE RED (L'Inconnue du palace) 103 mn. **Réal.** : Dorothy Arzner. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Tess Slesinger, Bradbury Foote, d'après la pièce de Ferenc Molnar « The Girl From Trieste ». **Phot.** : George Folsey. **Déc.** : Cedric Gibbons (a.d.). **Mus.** : Franz Waxman. **Lyrics** : Gus Kahn (L). Franz Waxman (M) **Mont.** : Adrienne Fazan. **Chor.** : Val Raset. **Interprétation** : Joan Crawford, Franchot Tone, Robert Young, Billie Burke, Reginald Owen, Lynne Carver, George Zucco, Mary Phillips, Paul Porcasi, Dickie Moore, Frank Puglia.

1937 DOUBLE WEDDING (Double Mariage). 87 mn. **Réal.** : Richard Thorpe. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Jo Swerling, d'après la pièce de Ferenc Molnar « Great Love ». **Phot.** : William H. Daniels. **Déc.** : Cedric Gibbons (a.d.). **Mus.** : Edward Ward. **Mont.**: Frank Sullivan. **Interprétation** : William Powell, Myrna Loy, Florence Rice, John Beal, Jessie Ralph, Edgar Kennedy, Sidney Toler, Mary Gordon, Barnett Parker, Katharine Alexander, Priscilla Lawson, Bert Roach.

1937 MANNEQUIN. 95 mn. **Réal.** : Frank Borzage. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Lawrence Hazard, d'après l'histoire inédite de Katharine Brush. **Phot.** : George Folsey. **Mont.** : Frederick Y. Smith. **Interprétation** : Joan Crawford, Spencer Tracy, Alan Curtis, Ralph Morgan, Mary Phillips, Oscar O'Shea, Elizabeth Risdon, Leo Gorcey.

1938 THREE COMRADES (Trois camarades). 100 mn. **Réal.** : Frank Borzage. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : F. Scott Fitzgerald, Edward E. Paramore, d'après le roman de Erich Maria Remarque. **Phot.** : Joseph Ruttenberg. **Déc.** : Cedric Gibbons (a.d.). **Mus.** : Franz Waxman. **Lyrics** : Bob Wright, Chet Forrest. **Mont.** : Frank Sullivan. « **Mont.** » : Slavko Vorkapich. **Interprétation** : Robert Taylor, Margaret Sullavan, Franchot Tone, Robert Young, Guy Kibbee, Lionel Atwill, Henry Hull, Charley Grapewin, Monty Woolley, Sarah Padden.

1938 THE SHOPWORN ANGEL. 85 mn. **Réal.** : H.C. Potter. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.**: Waldo Salt, d'après l'histoire de Dana Burnet. **Phot.** : Joseph Ruttenberg. **Mont.** : W. Don Hayes. **Interprétation** : Margaret Sullavan, James Stewart, Walter Pidgeon, Hattie McDaniel, Nat Pendleton, Alan Curtis, Sam Levene, Eleanor Lynn, Charles D. Brown.

1938 THE SHINING HOUR (L'Ensorceleuse). 76 mn. **Réal.** : Frank Borzage. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Jane Murfin, Ogden Nash, d'après la pièce de Keith Winter. **Phot.** : George Folsey. **Mus.** : Franz Waxman. **Mont.** : Frank E. Hull. **Chor.** : DeMarco. **Interprétation** : Joan Crawford, Margaret Sullavan, Robert Young, Melvyn Douglas, Fay Bainter, Allyn Joslyn, Hattie McDaniel, Oscar O'Shea, Frank Albertson, Harry Barris.

1938 A CHRISTMAS CAROL. 69 mn. **Réal.** : Edwin L Marin. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Hugo Butler, d'après le roman de Charles Dickens. **Phot.** : Sidney Wagner. **Déc.** : Cedric Gibbons (a.d.). **Mont.** : George Boemler. **Interprétation** : Reginald Owen, Gene Lockhart, Kathleen Lockhart, Terry Kilburn, Barry Mackay, Lynne Carver, Leo G. Carroll, Lionel Braham, Ann Rutherford, D'Arcy Corrigan, Ronald Sinclair.

1939 THE ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN ou HUCKLEBERRY FINN. 90 mn. **Réal.** : Richard Thorpe. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Hugo Butler, d'après le roman de Mark Twain. **Phot.** : John Seitz. **Mus.** : Franz Waxman. **Mont.** : Frank E. Hull. **Interprétation** : Mickey Rooney, Walter Connolly, William Frawley, Rex Ingram, Lynne Carver, Jo Ann Sayers, Minor Watson, Elizabeth Risdon, Victor Kilian, Clara Blandick.

1940 STRANGE CARGO (Le Cargo maudit). 113 mn. **Réal.** : Frank Borzage. **Prod.** : Joseph L Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Lawrence Hazard, d'après le livre « Not too Narrow, Not too Deep » de Richard Sale. **Phot.** : Robert Planck. **Déc.** : Cedric Gibbons (a.d.). **Mus.** : Franz Waxman. **Mont.** : Robert J. Kern. **Interprétation** : Joan Crawford, Clark Gable, Ian Hunter, Peter Lorre, Paul Lukas, Albert Dekker, J. Edward Bromberg, Eduardo Ciannelli, John Arledge, Frederick Worlock, Bernard Nedell, Victor Varconi.

1940 THE PHILADELPHIA STORY (Indiscrétions). 112 mn. **Réal.** : George Cukor. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Donald Ogden Stewart, d'après la pièce de Philip Barry. **Phot.** : Joseph Ruttenberg. **Déc.** : Cedric Gibbons, Wade B Rubottom (a.d.), Edwin B. Willis (s.d.) **Mus.** : Franz Waxman. **Mont.** : Frank Sullivan. **Interprétation** : Cary Grant, Katharine Hepburn, James Stewart, Ruth Hussey, John Howard, Roland Young, John Halliday, Mary Nash, Virginia Weidler, Henry Daniell, Lionel Pape, Rex Evans. (Voir, dans notre n° 115, filmographie Cukor, p. 16).

1941 THE WILD MAN OF BORNEO. 78 mn. **Réal.** : Robert B. Sinclair. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Waldo Salt, John McLaid, d'après la pièce



Somewhere in the Night : Nancy Guild, John Hodiak.



The Quiet American : Audie Murphy.



Julius Caesar : John Gielgud, Michael Ansara.

de Marc Connelly et Herman J. Mankiewicz. **Phot.** : Oliver T. Marsh. **Mont.** : Frank Sullivan **Interprétation** : Frank Morgan, Mary Howard, Billie Burke, Donald Meek, Marjorie Main, Connie Gilchrist, Bonita Graville, Dan Dailey Jr , Andrew Tombes, Walter Catlett, Joseph J. Green, Phil Silvers.

1941 THE FEMININE TOUCH. 97 mn. **Réal.** : W.S. van Dyke II. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : George Oppenheimer, Edmund L. Hartmann, Ogden Nash. **Phot.** : Ray June. **Déc.** : Cedric Gibbons, Paul Groesse (a.d.), Edwin B. Willis (s.d.). **Mus.** : Franz Waxman. **Mont.** : Albert Akst. **Eff. spé.** : Warren Newcombe. **Interprétation** : Rosalind Russell, Don Ameche, Kay Francis, Van Heflin, Donald Meek, Gordon Jones, Henry Daniell, Sidney Blackmer, Grant Mitchell, David Clyde.

1941 WOMAN OF THE YEAR (La Femme de l'année). 112 mn. **Réal.** : George Stevens. **Prod.** : Joseph L Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Ring Lardner Jr., Michael Kanin. **Phot.** : Joseph Ruttenberg. **Mont.** : Frank Sullivan **Interprétation** : Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Fay Bainter, Reginald Owen, Minor Watson, William Bendix, Ludwig Stossel, George Kezas, Gladys Blake, Dan Tobin, Roscoe Karns, William Tannen.

1942 CAIRO. 101 mn. **Réal.** : W.S van Dyke II. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (non crédité) (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : John McClain, d'après la pièce de Ladislas Fodor. **Phot.** : Ray June. **Déc.** : Cedric Gibbons (a.d.). **Mus.** : Herbert Stothart, George Stoll (D). **Lyrics** : Arthur Schwartz, E.Y. Harburg, Harold Arlen. **Mont.** : James E. Newcom. **Chor.** : Sammy Lee **Interprétation** : Jeannette MacDonald, Robert Young, Ethel Waters, Reginald Owen, Grant Mitchell, Lionel Atwill, Eduardo Ciannelli, Mitchell Lewis, Dooley Wilson, Larry Nunn, Dennis Hoey, Mona Maris, Rhys Williams, Cecil Cunningham, Harry Worth, Frank Richards.

1942 REUNION IN FRANCE ou REUNION. 104 mn. **Réal.** : Jules Dassin **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Jan Lustig, Marvin Borovsky, Marc Connelly, d'après l'histoire de Ladislas Bus-Fekete. **Phot.** : Robert Planck. **Déc.** : Cedric Gibbons (a.d.). **Mus.** : Franz Waxman. **Mont.** : Elmo Veron. **Eff. spé.** : Warren Newcombe. **Interprétation** : Joan Crawford, John Wayne, Philip Dorn, Reginald Owen, Albert Basserman, John Carradine, Ann Ayars, J. Edward Bromberg, Moroni Olsen, Howard da Silva, Henry Daniell, Charles Arnt, Morris Ankrum, Edith Evanson, Ernest Dorian, Margaret Laurence, Odette Myrtil, Peter Whitney.

1944 THE KEYS OF THE KINGDOM (Les Clés du royaume). 137 mn. **Réal.** : John M. Stahl. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (20th Century-Fox). **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, Nunnally Johnson, d'après le roman de A.J Cronin. **Phot.** : Arthur Miller. **Déc.** : James Basevi, William Darling (a.d.), Thomas Little, Frank E. Hughes (s.d). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : James B. Clark. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Interprétation** : Gregory Peck, Thomas Mitchell, Vincent Price, Rosa Stradner, Roddy McDowall, Edmund Gwenn, Sir Cedric Hardwicke, Jane Ball, Peggy Ann Garner, James Gleason, Anne Revere, Ruth Nelson, Benson Fong, Philip Ahn, Richard Loo, Leonard Strong, Arthur Shields, Edith Barrett, Sara Allgood, Ruth Ford, Kevin O'Shea, H.T. Tsiang, Al-Lan Chen, Eunice Soo-Hoo, Dennis Hoey, J. Anthony Hughes, Abner Biberman, George Nokes.

1958 I WANT TO LIVE (Je veux vivre). 120 mn. **Réal.** : Robert Wise. **Prod.** : Walter Wanger (United Artists/Figaro Inc.). **Scén.** : Nelson Gidding, Don Mankiewicz, d'après les articles de Ed Montgomery et les lettres de Barbara Graham. **Phot.** : Lionel Lindon. **Déc.** Edward Haworth (a.d.), Victor Gangelin (s.d.). **Mus.** : John Mandel. **Mont.** : William Hornbeck. **Interprétation** : Susan Hayward, Simon Oakland, Virginia Vincent, Theodore Bikel, Wesley Lau, Raymond Bailey, Gage Clark, Philip Coolidge, Lou Krugman, Joe de Santis, Dabbs Greer, Gavin MacLeod, John Marley, James Philbrook, Stafford Repp, Bartlett Robinson, Russell Thorson, Alice Backes, Gertrude Flynn.

Il semble que le film ait été la seule production de Figaro Inc. (société fondée par Mankiewicz) dont la mise en scène n'ait pas été assurée par Mankiewicz lui-même. On peut remarquer d'ailleurs que le monteur (Hornbeck) est celui des deux films de Mankiewicz produits par Figaro et celui de « Suddenly Last Summer ».

III) MISES EN SCENE

Il convient ici de donner une liste des films de Mankiewicz strictement fondée sur le dépôt des copyrights et les dates de tournage des films. Ainsi, contrairement à la majorité des listes déjà parues, « Somewhere In the Night » se doit de reprendre sa véritable place, la seconde dans la chronologie mankiewiczienne. « The Late George Apley » devient alors le troisième film et « The Ghost and Mrs Muir », le quatrième.

Ernst Lubitsch, malade, renonce à réaliser « Dragonwyck ». Il demande alors à Mankiewicz d'assurer la mise en scene du film, dont il reste par ailleurs le producteur, pour le compte de Darryl F. Zanuck.

1946 DRAGONWYCK (Le Château du Dragon). 103 mn. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : Ernst Lubitsch pour Darryl Zanuck (20th. Century-Fox) **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, d'après le roman de Anya Seton, d'après un article paru dans le « New York Herald » en 1849 **Phot.** : Arthur Miller. **Déc.** : Lyle R. Wheeler, J. Russell Spencer (a.d.), Thomas Little, Paul S Fox (s d.). **Mus.** : Alfred Newman **Mont.** : Dorothy Spencer. **Chor.** : Arthur Appel. **Cos.** : Rene Hubert. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Ass.** : Johnny Johnston. **Collaboration à la décoration** : A E. Lombardi. **Interprétation** : Gene Tierney (Miranda Wells), Walter Huston (Ephraim Wells), Vincent Price (Nicholas van Ryn), Glenn Langan (Dr. Jeff Turner), Anne Revere (Abigail Wells), Spring Byington (Magda), Connie Marshall (Katrine van Ryn), Henry Morgan (Bleecker), Vivienne Osborne (Johanna van Ryn), Jessica Tandy (Peggy O'Malley), Trudy Marshall (Elisabeth van Borden), Reinhold Schünzel (Comte de Grenier), Jane Nigh (Tabitha), Ruth Ford (Cornelia van Borden), David Ballard (Obadiah), Scott Elliott (Tom Wells), Boyd Irwin (Tompkins), Maya van Horn (Comtesse de Grenier), Keith Hitchcock (Mr. MacNabb), Francis Pierlot (Un Médecin), Tom Fadden (Otto), Grady Sutton.

1946 SOMEWHERE IN THE NIGHT (Quelque part dans la nuit). 110 mn. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : Anderson Lawler (20th Century-Fox) **Scén.** : Howard Dimsdale, Joseph L. Mankiewicz, d'après l'histoire « The Lonely Journey » de Marvin Borowsky. **Adapt.** : Lee Strasberg. **Phot.** : Norbert Brodine. **Déc.** : James Basevi, Maurice Ransford (a.d.), Thomas Little, Ernest Lansing (s.d.). **Mus.** : David Buttolph, Emil Newman (D). **Mont.** : James B. Clark **Cos.** : Kay Nelson. **Eff. spé.** : Fred Sersen **Ass.** : Johnny Johnston.

Interprétation : John Hodiak (George Taylor), Nancy Guild (Christy), Richard Conte (Mel Phillips), Lloyd Nolan (Lieut. Donald Kendall), Josephine Hutchinson (Elizabeth Conroy), Fritz Kortner (Anzelmo), Margo Woods (Phyllis), Sheldon Leonard (Sam), Lou Nova (Hubert), Houseley Stevenson (Michael Conroy), Al Sparlis (Taxi Driver), Henry Morgan (Garçon de bains), Whit Bissell (John, le barman), Morris Carnovsky (Homme du gang), John Russell (Capitaine du navire), Jeff Corey (Employé de banque), Charles Arnt (Petit homme), John Kellogg (Médecin), Clancy Cooper (Tom, gardien de l'asile), Richard Benedict (Technical sergeant), Philip van Zandt (Médecin de la Navy), Frank Meredith (Policier motocycliste) Forbes Murray (Executive), Polly Rose (Infirmière), Mary Currier (Miss Jones), Sam Flint (Gardien de la banque), Charles Marsh (Employé à la réception de l'hôtel), Jack Davis (Dr Grant), Louis Mason (Frère Williams), Henry de Soto (Headwaiter), Harry Tyler (Employé de la consigne), Jim Davis

1946 THE LATE GEORGE APLEY (Inédit en France) 98 mn. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : Fred Kohlmar (20th Century-Fox). **Scén.** : Philip Dunne, d'après la pièce de John P. Marquand et George S. Kaufman, tirée du roman « Late George Apley » de John P Marquand. **Phot.** : Joseph LaShelle **Déc.** : James Basevi, J. Russell Spencer (a.d.), Thomas Little, Paul S. Fox (s.d). **Mus.** : Cyril J. Mockridge, Alfred Newman (D). **Mont.** : James B. Clark. **Cos.** : Rene Hubert. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Ass.** : F.E. Johnston.

Interprétation : Ronald Colman (George Apley), Peggy Cummins (Eleanor Apley), Vanessa Brown (Agnes), Richard Haydn (Horatio Willing), Edna Best (Mrs. Catherine Apley), Percy Waram (Roger Newcombe), Mildred Natwick (Amelia Newcombe), Charles Russell (Howard Boulder), Richard Ney (John Apley), Nydia Westman (Jane Willing), Francis Pierlot (Wilson), Kathleen Howard (Margaret), Paul Harvey (Julian Dole), Helen Freeman (Lydia), Theresa Lyon (Vendeuse de marrons), William Moran (Henry Apley), Clifford Brooke (Charles), David Bond (Le chapelier), Ottola Nesmith (Vendeuse principale), J. Pat Moriarty (Un Policier), Stuart Holmes (Le vieil homme près de la patinoire), Mae Marsh (L'habilleuse d'Agnes).

1947 THE GHOST AND MRS. MUIR (L'Aventure de Mme Muir). 104 mn. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : Fred Kohlmar (20th Century-Fox). **Scén.** : Philip Dunne, d'après le roman de R A Dick alias Josephine A.C. Leslie. **Phot.** : Charles Lang. **Déc.** : Richard Day, George W Davis (a.d.), Thomas Little, Stuart A. Reiss (s.d). **Mus.** : Bernard Herrman. **Mont.** : Dorothy Spencer. **Cos.** : Oleg Cassini (pour Gene Tierney), Eleanor Behm, Charles LeMaire. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Ass.** : Johnny Johnston **Peintures** : Le portrait du capt. Gregg et le tableau « à la Renoir » de Miles sont du peintre Koca

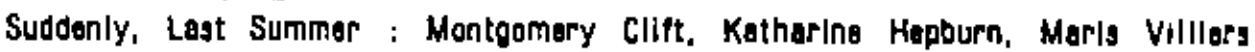
Interprétation : Gene Tierney (Lucy Muir), Rex Harrison (Le fantôme du capitaine Daniel Gregg), George Sanders (Miles Fairley), Edna Best (Martha), Vanessa Brown (Anna Muir), Anna Lee (Mrs. Miles Fairley), Robert Coote (Coombe), Natalie Wood (Anna Muir, enfant), Isobel Elsom (Angelica), Victoria Horne (Eva), Whitford Kane (Sproule), Brad Slaven (Renseignements), Houseley Stevenson (Jardinier), William Stelling (Bill), Helen Freeman (La femme auteur), Will Stanton (Portier), David Thursby (Snoggins), Heather Wilde (Domestique des Fairley), Stuart Holmes (L'homme importun dans le train).

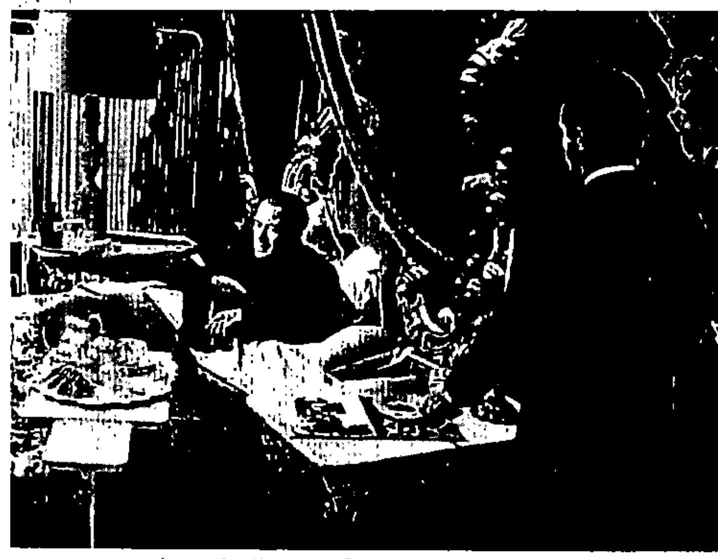
1948 ESCAPE (Inédit en France). 78 mn. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : William Perlberg (20th Century-Fox). **Scén.** : Philip Dunne, d'après la pièce de John Galsworthy. **Phot.** : Frederick A. Young. **Déc.** : Vetchinsky (a.d.). **Mus.** : William Alwyn. **Mont.** : Alan Jaggs **Ass.** : Roy Parkinson. **Cam.** : Russell Thompson. **Prod. man.** : Frank Bevis. **Ass. to prod.** : Freddie Fox, R.E. Dearing.

Interprétation : Rex Harrison (Matt Denant), Peggy Cummins (Dora Winton), William Hartnell (Inspecteur Harris), Norman Wooland (Le pasteur), Jill Esmond (Grace Winton), Frederick Piper (Brownie), Marjorie Rhodes (Mrs. Pinkem), Betty Ann Davis (Fille dans le parc), Cyril Cusack (Rodgers), John Slatter (Vendeur de voitures), Frank Pettingell (Policier local), Michael Golden (Policier en civil dans le parc), Frederick Leister (Juge), Walter Hudd (Avocat de la défense), Maurice Denham (Avocat de l'accusation), Jacqueline Clarke (Phyllis), Frank Tickle (Mr. Pinkem), Peter Croft (Titch), George Woodbridge (Browning), Stuart Lindsel (Sir James), Ian Russell (Chauffeur), Patrick Troughton (Un berger), Cyril Smith (Un policier).

1949 A LETTER TO THREE WIVES (Chaines conjugales). 103 mn **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : Sol C. Siegel (20th Century-Fox). **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, d'après l'histoire de John Klempner « A Letter to Five Wives », parue dans le « Cosmopolitan Magazine ». **Adapt.** : Vera Caspary. **Phot.** : Arthur Miller. **Déc.** : Lyle R. Wheeler, J. Russell Spencer (a.d.). Thomas Little, Walter M. Scott (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : J. Watson Webb **Cos.** : Charles LeMaire, Kay Nelson **Eff. spé.** : Fred Sersen **Ass.** : Gaston Glass. **Prod. man.** : John Johnston. **Cam.** : Paul Lockwood. **Script sup.** : Wesley Jones **Interprétation** : Jeanne Crain (Deborah Bishop), Linda Darnell (Lora May Hollingsway), Ann Sothern (Rita Phipps), Kirk Douglas (George Phipps), Paul Douglas (Porter Hollingsway), Barbara Lawrence (Babe Finney), Jeffrey Lynn (Brad Bishop), Connie Gilchrist (Mrs. Finney), Thelma Ritter (Sadie), Florence Bates (Mrs Manleigh), Hobart Cavanaugh (Mr. Manleigh), Patti Brady (Kathleen), Ruth Vivian (Miss Hawkins), Stuart Holmes (Vieil homme), George Offerman Jr (Nick), Ralph Brooks (Character).




Suddenly, Last Summer : Montgomery Clift, Katharine Hepburn, Maris Villiers


Anyone for Venice ? : Rex Harrison, Cliff Robertson.

James Adamson (Maître d'hôtel), Joe Batista (Thomasino), John Davidson (Un serveur), Carl Switzer (Facteur), Mae Marsh (Domestique), et sous la conduite du Père Carvil, cent élèves de la St. Paul School de Manhattan (Les élèves du pique-nique), avec Celeste Holm (La voix d'Addie Ross).
Mankiewicz reçoit l'Academy Award pour la meilleure mise en scène et pour le meilleur scénario.

1949 HOUSE OF STRANGERS (La Maison des Etrangers). 101 min **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : Sol C. Siegel (20th Century-Fox). **Scén.** : Philip Yordan, d'après le roman de Jerome Weidman « I'll Never Go there Anymore ». **Phot.** : Milton Krasner. **Déc.** : Lyle Wheeler, George W. Davis (a.d.), Thomas Little, Walter M. Scott (s.d.). **Mus.** : Daniele Amfitheatrof. **Mont.** : Harmon Jones. **Cos.** : Charles LeMaire. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Ass.** : William Eckhardt. **Prod. man.** : Sid Bowen. **Cam.** : Paul Lockwood. **Script sup.** : Wesley Jones.
Interprétation : Edward G. Robinson (Gino Monetti), Richard Conte (Max Monetti), Susan Hayward (Irene Bennett), Luther Adler (Joe Monetti), Efrem Zimbalist Jr (Tony Monetti), Debra Paget (Maria Domenico), Paul Valentine (Pietro Monetti), Hope Emerson (Helena Domenico), Esther Minciotti (Theresa Monetti), Diane Douglas (Elaine Monetti), Tito Vuolo (Lucca), Alberto Morin (Victoro), Sid Tomack (Un serveur), Thomas Browne Henry (Juge), David Wolfe (Avocat général), John Kellogg (Danny), Ann Morrison (Jurée), Argentina Brunetti (Femme dont le mari est malade), Herbert Vigran (Spectateur au match de boxe), Philip van Zandt (Assistant de l'avocat général), avec la voix de Lawrence Tibbett pour « Largo al Factotum », extrait du « Barbier de Séville » de Rossini.

1950 NO WAY OUT (La Porte s'ouvre). 106 min. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : Darryl F. Zanuck (20th Century-Fox). **Scén.** : Joseph Mankiewicz, Lesser Samuels. **Phot.** : Milton Krasner. **Déc.** : Lyle Wheeler, George W. Davis (a.d.), Thomas Little, Stuart A. Reiss (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman **Mont.** : Barbara McLean. **Ass.** : William Eckhardt. **Cos.** : Charles LeMaire, Travilla. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Prod. man.** : Sidney Bowen. **Script sup.** : Wesley Jones. **Cam.** : Paul Lockwood.
Interprétation : Richard Widmark (Ray Biddle), Linda Darnell (Edie Johnson), Stephen McNally (Dr. Daniel Wharton), Sidney Poitier (Dr. Luther Brooks), Mildred Joanne Smith (Cora Brooks), Harry Bellaver (George Biddle), Stanley Ridges (Dr. Moreland), Dots Johnson (Lefty), Amanda Randolph (Gladys), Bill Walker (Mathew Tompkins), Ruby Dee (Connie), Ossie Davis (John), Ken Christy (Kowalski), Frank Richards (Mac), George Tyne (Whitey), Maude Simmons (Mère de Luther Brooks), Ray Teal (Day deputy), Will Wright (Dr. Cheney), Harry Lauter (Premier infirmier), Harry Carter (Deuxième infirmier), Don Kohler (Troisième infirmier), Ray Hyke (Quatrième infirmier), Wade Dumas (Jonah), Fred Graham (Conducteur de l'ambulance), William Pullen (Médecin de l'ambulance), Jasper Weldon (Henry), Ruben Wendorf (Un polonais), Laiola Wendorf (Une polonaise), Ernest Anderson (Maître d'école), Victor Kilian sr. (Un père), Mack Williams (Un mari), Dick Paxton (Johnny Biddle), Eleanor Audley (Une femme), Doris Kemper (Une autre femme), Stan Johnson (Premier interne), Frank Overton (Deuxième interne), Kitty O'Neil (Propriétaire), Phil Tully (Un sergent), Robert Adler (Assistant deputy), Bert Freed (Rocky), Jim Toney (Deputy Sheriff), J. Louis Johnson (Un vieux nègre), Ian Wolfe (Watkins), Emmett Smith (Joe), Ralph Dunn (Sam), Ruth Warren (Femme de Sam), Robert Davis (Un truand), Ann Morrison (Une infirmière), Eda Reis Merin (Une autre infirmière), Ann Tyrrell (Une autre infirmière), Kathryn Sheldon (Une mère), Ralph Hodges (Terry), Thomas Ingersoll (Un prêtre), Marta Clemons (La brunette qui dit « Yes Doctor »).

1950 ALL ABOUT EVE (Eve). 130 min. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : Darryl F. Zanuck (20th Century-Fox). **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, d'après l'histoire de Mary Orr, alias Anne Caswell, « The Wisdom of Eve », parue dans le « Cosmopolitan Magazine ». **Phot.** : Milton Krasner. **Déc.** : Lyle Wheeler, George W Davis (a.d.), Thomas Little, Walter M. Scott (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Barbara McLean. **Ass.** : Gaston Glass. **Cos.** : Charles LeMaire, Edith Head (pour Bette Davis). **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Prod. man.** : Robert Snody. **Script sup.** : Wesley Jones. **Cam.** : Paul Lockwood.
Interprétation : Bette Davis (Margo Channing), Anne Baxter (Eve Harrington), George Sanders (Addison de Witt), Celeste Holm (Karen Richards), Hugh Marlowe (Lloyd Richards), Gary Merrill (Bill Sampson), Gregory Ratoff (Max Fabian), Thelma Ritter (Birdie Coonan), Marilyn Monroe (Miss Caswell), Barbara Bates (Phoebe), Walter Hampden (Le vieil acteur), Randy Stuart (Girl), Craig Hill (Jeune premier), Eddie Fisher (Régisseur), Leland Harris (Portier), Eugene Borden (Français), Helen Mowery (Reporter), Steven Geray (Maître d'hôtel), Barbara White (Une admiratrice), William Pullen (Employé), Claude Stroud (Pianiste), Bess Flowers (Femme qui félicite Eve de l'obtention du Sarah Siddon Award).
Mankiewicz reçoit l'Academy Award pour la meilleure mise en scène et pour le meilleur scénario.

1951 PEOPLE WILL TALK (On murmure dans la ville, ou Docteur Miracle). 110 mn. **Réal.** : Joseph L Mankiewicz. **Prod** : Darryl F. Zanuck (20th Century-Fox). **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, d'après la pièce de Curt Goetz « Dr. Med. Hiob Prätorius ». **Phot.** : Milton Krasner. **Déc.** : Lyle Wheeler, George W. Davis (a.d.), Thomas Little, Walter M. Scott (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Barbara McLean. **Ass.** : Hal Klein . **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Cos.** : Charles LeMaire.
Interprétation : Cary Grant (Dr. Noah Praetorius), Jeanne Crain (Deborah Higgins), Finlay Currie (Shunderson), Hume Cronyn (Dr. Rodney Elwell), Walter Slezak (Prof. Lionel Parker), Sidney Blackmer (Arthur Higgins), Basil Ruysdael (Dean Lyman Brockwell), Katherine Locke (Miss James), Will Wright (John Higgins), Margaret Hamilton (Miss Sarah Pickett), Esther Somers (Mrs. Pegwhistle), Billy House (Conan), Carleton Young (Médecin), Larry Dobkin (Administrateur), Ray Montgomery (Un médecin), Jo Gilbert (Un infirmier), Ann Morrison (Diététicienne), Julia Dean (Une malade âgée), Gail Bonney (Secrétaire), William Klein (Student manager), George Offerman (Uriah Hoskins), Adele Longmire (Mabel), Al Murphy (Photographe), Parley Baer (Vendeur de jouets), Irene Seidner (Cuisinière), Joyce MacKenzie (Gussie), Maude Wallace (Infirmière de nuit), Kay Lavelle (Bella), Stuart Holmes (Membre du conseil de la clinique), Pal (Le chien Belzébuth)
Titre de tournage : « Doctor's Diary ». A l'origine le film devait être interprété par Anne Baxter.

1952 FIVE FINGERS (L'Affaire Cicéron). 108 mn. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : Otto Lang (20th Century-Fox). **Scén.** : Michael Wilson, d'après le livre de L.C. Moyzisch « Operation Cicero ». **Phot.** : Norbert Brodine. **Déc.** : Lyle Wheeler, George W. Davis (a.d.), Thomas Little, Walter M. Scott (s.d.). **Mus.** : Bernard Herrmann. **Mont.** : James B. Clark. **Eff. spé.** : Ray Kellogg, Fred Sersen. **Cos.** : Charles LeMaire.
Interprétation : James Mason (Diello, alias Cicéron), Danielle Darrieux (Comtesse Anna Slaviska), Michael Rennie (Colin Travers), Walter Hampden (Sir Frederic), Oscar Karlweis (L.C. Moyzisch), Herbert Berghof (Colonel von Richter), John Wengraf (von Papen), A. Ben Astar (Siebert), Michael Pate (Morrison), Roger Plowden (Mac Fadden), Ivan Triesault (Steuben), Lawrence Dobkin (Santos), David Wolfe (Da Costa), Hannelore Axman (Secrétaire de von Papen), Nestor Paiva (Ambassadeur de Turquie), Antonio Filauri (Ambassadeur d'Italie), Richard Loo (Ambassadeur du Japon), Konstantin Shayne (Maître d'hôtel), Alberto Morin (Maître d'hôtel d'Anna Slaviska).

1953 JULIUS CAESAR (Jules César). 121 min. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : John Houseman (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, d'après la pièce « Julius Caesar » de William Shakespeare. **Phot.** : Joseph Ruttenberg. **Déc.** : Cedric Gibbons, Edward Carfagno (a.d.), Edwin B. Willis, Hugh Hunt (s.d.). **Mus.** : Miklos Rozsa. **Mont.** : John Dunning. **Ass.** : Howard W. Koch. **Eff. spé.** : Warren Newcombe. **Cons. tech.** : P.M. Pasinetti. **Cos.** : Herschel McCoy. **Script sup.** : Florence O'Neil.
Interprétation : Marlon Brando (Marc Antoine), James Mason (Brutus), John Gielgud (Cassius), Louis Calhern (Jules César), Edmond O'Brien (Casca), Deborah Kerr (Portia), Greer Garson (Calpurnia), Richard Hale (Le devin), Alan Napier (Cicéron), George MacReady (Marullus), Michael Pate (Flavius), William Cottrell (Cinna), John Hardy (Lucius), John Hoyt (Decius Brutus), Tom Powers (Metellus Cimber), Jack Raine (Trebonius), Ian Wolfe (Ligarius), Lumsden Hare (Publius), Morgan Farley (Artemidorus), John Lupton (Varron), Victor Perry (Popilius Lena), Douglas Watson (Octave), Preston Hanson (Claudius), John Parrish (Titinius), Joe Waring (Clitus), Stephen Roberts (Dardanius), Edmund Purdom (Straton), Chester Stratton (Serviteur de César), Bill Phipps (Serviteur d'Antoine), Michael Tolan (Officier d'Octave), Thomas Browne Henry (Volumnius), Rhys Williams (Lucilius), Douglas Dumbrille (Lepidus), Michael Ansara (Pindarus), Dayton Lummis (Messala), Paul Guilfoyle (Premier Citoyen), John Doucette (Charpentier, deuxième citoyen), Lawrence Dobkin (Troisième citoyen), Jo Gilbert (Quatrième citoyen), Oliver Blake (Cinquième citoyen), Donald Elson (Sixième citoyen), Charles Horvath (Septième citoyen), John O'Malley (Citoyen), David Bond (Citoyen), Alvin Hurwitz (Citoyen), Ann Tyrrell (Citoyenne).
Charlton Heston (qui venait de jouer dans le « Julius Caesar » de Bradley) et Leo Genn avaient été prévus pour le rôle de Marc-Antoine.
Le texte et la musique du film ont été enregistrés sur disque M.G.M. C 751.
Des stock-shots du film sont incorporés dans la dernière partie du film d'Edward Bernds « The Three Stooges Meet Hercules » (épisode de la « time machine »).

1954 THE BAREFOOT CONTESSA (La Comtesse aux pieds nus). 128 min. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz, Franco Magli (ass.), Michael Waszynski (ass.) (Figaro Inc./United Artists). **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz **Phot.** : Jack Cardiff (Technicolor). **Déc.** : Arrigo Equini. **Mus.** : Mario Nascimbene. **Mont.** : William Hornbeck. **Ass.** : Piero Musetta. **Cos.** : Fontana.
Interprétation : Humphrey Bogart (Harry Dawes), Ava Gardner (Maria Vargas), Edmond O'Brien (Oscar Muldoon), Marius Goring (Alberto Bravano), Valentina Cortese (Eleonora Torlato-Favrini), Rossano Brazzi (Vincenzo Torlato-Favrini), Elizabeth Sellars (Jerry Dawes), Warren Stevens (Kirk Edwards), Franco Interlenghi (Pedro), Mari Aldon (Myrna), Alberto Rabagliati (Propriétaire du night club), Tonio Selwart (Le « prétendant »), Margaret Anderson (La femme du « prétendant »), Bessie Love (Mrs. Eubanks), Enzo Staiola (Busboy), Maria Zanoli (La mère de Maria), Renato Chiantoni (Le père de Maria), Bille Fraser (J. Montague Brown), John Parrish (Mr. Black), Jim Gerald (Mr. Blue), Diana Decker (La blonde ivre), Riccardo Rioli (Danseur gitan), Gertrude Flynn (Lulu McGee), John Horne (Hector Eubanks), Robert Christopher (Eddie Blake), Anna Maria Paduan (Femme de chambre), Carlo Dale (Chauffeur), Olga San Juan.

1955 GUYS AND DOLLS (Blanches Colombes et vilains messieurs). 150 min. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : Samuel Goldwyn (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, d'après le musical de Jo Swerling et Abe Burrows, tiré des nouvelles de Damon Runyon. **Phot.** : Harry Stradling (Eastmancolor - CinémaScope). **Déc.** : Joseph Wright (a.d.), Howard Bristol (s.d.). Oliver Smith (p.d.). **Mus.** : Cyril J. Mockridge. **Lyrics** : Frank Loesser. **Mont.** : Daniel Mandell. **Ass.** : Arthur S. Black Jr. **Eff. spé.** : Warren Newcombe. **Cons. coul.** : Alvord Eiseman. **Cos.** : Irene Sharaff. **Chor.** : Michael Kidd.
Interprétation : Marlon Brando (Sky Masterson), Jean Simmons (Sarah Brown), Frank Sinatra (Nathan Detroit), Vivian Blaine (Miss Adelaide), Robert Keith (Lieutenant Brannigan), Stubby Kaye (Nicely-Nicely Johnson), B.S. Pully




The Ghost and Mrs Muir : Gene Tierney, Isobel Elsom, Rex Harrison.



No Way Out : Frank Richards, Harry Bellaver, Linda Darnell.

(Big Jule), Johnny Silver (Benny Southstreet), Sheldon Leonard (Harry the Horse), Dan Dayton (Rusty Charlie), George E. Stone (Society Max), Regis Toomey (Arvid Abernathy), Kathryn Givney (Général Cartwright), Veda Ann Borg (Laverne), Mary Alan Hokanson (Agatha), Joe McTurk (Angie the Ox), Kay Kuter (Calvin), Stapleton Kent (Membre de la mission), Renee Renor (Chanteuse cubaine), Larri Thom (Danseuse cubaine) et les Goldwyn Girls, dont June Kirby, Barbara Brent, Jann Darlyn, Madelyn Darrow, Pat Sheehan.
Quatre des lyrics du film ont été enregistrés sur disque CID 100.564 : « I'll know » (M. Brando/J. Simmons), « A Woman in Love » (M. Brando/J. Simmons), « Luck be a Lady » (M. Brando), « If I were a Bell » (J. Simmons). Autres lyrics du film : « Sit Down you're rockin' the Boat », « Sue Me », « The Oldest Established Permanent Floating Crap Game in New York », « What's Playing at the Roxy », « Ever Lovin' Adelaide », « A Girl can catch a Cold », « Pet' me Poppa », « Take back your Mink », « Follow the Fold ».

1957 THE QUIET AMERICAN (Un Américain bien tranquille). 120 min. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz, Michael Waszynski (ass.), Vinh Noan (ass.) (Figaro Inc./United Artists). **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, d'après le roman de Graham Greene « The Quiet American ». **Phot.** : Robert Krasker. **Déc.** : Rino Mondellini (a d), Dario Simoni (s.d.). **Mus.** : Mario Nascimbene. **Mont.** : William Hornbeck. **Ass.** : Piero Musetta, Colin Brewer, Giorgio Gentilli **Cam.** : John Harris. **Eff. spé.** : Rocky Cline. **Prod. man.** : Forrest E. Johnson.
Interprétation : Audie Murphy (L'Américain), Michael Redgrave (Thomas Fowler), Claude Dauphin (Inspecteur Vigot), Giorgia Moll (Phuong), Kerima (Miss Hei), Bruce Cabot (Bill Granger), Fred Sadoff (Dominguez), Yoyo Tani (« Hôtesse »), Richard Loo (Mr. Heng), Peter Trent (Eliot Wilkins), Clinton Andersen (Joe Morton), Sonia Moser (Yvette), Phung-Thi-Nghiep (Isabelle), Georges Brehat (Colonel français), Vo-Doan-Chau (Commandant Cao-Dai), Le-Van-Le (Représentant du chef Cao-Dai), Le Quynh (Homme masqué), C. Long Cuong (Premier guetteur), Tu An (Second guetteur), Nguyen Long (Enfant masqué).

1959 SUDDENLY LAST SUMMER (Soudain, l'été dernier). 114 min. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : Sam Spiegel (Columbia Films/Horizon Pictures). **Scén.** : Tennessee Williams, Gore Vidal, d'après la pièce de Tennessee Williams « Suddenly Last Summer ». **Phot.** : Jack Hildyard. **Déc.** : Oliver Messel (p.d.), Joan Ellacott (a d), Scott Slimon (s d.). **Mus.** : Buxton Orr, Malcolm Arnold **Mont.** : Thomas G. Stanford, William A. Hornbeck (S). **Ass.** : Bluey Hill. **Eff. spé.** : Tom Howard. **Sup. de la prod.** : Bill Kirby. **Cont.** : Elaine Schreyek. **Statues** : Oliver Messel et Willi Soukop. **Cam.** : Gerry Fisher. **Cos.** : Oliver Messel (S), Jean Louis (pour Elizabeth Taylor), Norman Hartnell (pour Katharine Hepburn).
Interprétation : Elizabeth Taylor (Catherine Holly), Montgomery Clift (Dr. Cubrowicz), Katharine Hepburn (Violet Venable), Mercedes McCambridge (Mrs. Holly), Albert Dekker (Dr. Hockstader), Gary Raymond (George Holly), Mavis Villiers (Miss Foxhill), Patricia Marmont (Infirmière Benson), Maria Britneva (Lucy), Joan Young (Sœur Felicity), David Cameron (Interne), Sheila Robbins (Secrétaire), Roberta Wooley (Infirmière).

1961-63 CLEOPATRA (Cléopâtre). 243 min. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Seconde équipe** : Andrew Marton, Ray Kellogg. **Prod.** : Walter Wanger, Darryl F. Zanuck (20th Century-Fox). **Scén.** : Joseph L Mankiewicz, Ranald MacDougall, Sidney Buchman (et non crédités et auteurs des premières versions du script : Nigel Balchin, Ludi Claire, Lawrence Durrell, Nunnally Johnson, Dale Wassermann, Marc Brandel), d'après les œuvres de Plutarque, Suétone, Appien, « The Life and Times of Cleopatra » de Carlo Maria Franzero, « Antoine et Cléopâtre » et « Julius Caesar » de William Shakespeare, « Caesar and Cleopatra » de George Bernard Shaw. **Phot.** : Leon Shamroy et, pour la seconde équipe : Claude Renoir, Pietro Portalupi (DeLuxe Color - Todd AO). **Déc.** : John DeCuir (p.d.), Jack Martin Smith, Herman A Blumenthal, Elven Webb, Maurice Pelling, Boris Juraga (s.d.), Walter M Scott, Paul S. Fox, Ray Moyer (s.d.) **Constructeur naval** : Hilyard Brown **Mus.** : Alex North. **Mont.** : Dorothy Spencer, puis Elmo Williams. **Ass.** : Fred R. Simpson, John Sullivan. **Chor.** : Hermes Pan. **Cos.** : Irene Sharaff (pour Elizabeth Taylor), Vittorio Nino Novarese (H), Renie (F). **Cam.** : Moe Rosenberg. **Eff. spé.** : L.B. Abbott, Emil Kosa jr.
Interprétation : Elizabeth Taylor (Cléopâtre), Richard Burton (Marc-Antoine), Rex Harrison (Jules César), Pamela Brown (Grande Prêtresse), George Cole (Flavius), Hume Cronyn (Sosigenes), Cesare Danova (Apollodorus) Kenneth Haigh (Brutus), Andrew Keir (Agrippa), Martin Landau (Rufio), Roddy McDowall (Octave), Richard O'Sullivan (Ptolemee), Gregoire Aslan (Pothinus), Herbert Berghof (Theodotus), Isabel Cooley (Charmian), John Doucette (Achilles), Michael Hordern (Cicéron), Carroll O'Connor (Casca), Mary Anderson (Matrone romaine), Francesca Annis (Elras), Jacqui Chan (Lotos), Jeremy Kern (Agitateur), Gin Mart (Marcellus), Gwen Watford (Calpurnia), Del Russell (Césarion à 7 ans), Robert Stephens (Germanicus), Martin Benson (Ramos), John Cairney (Phoebus), Andrew Faulds (Canidius), Michael Gwynn (Cimber), John Hoyt (Cassius), Marne Maitland (Euphranor), Douglas Wilmer (Decimus), Marina Berti (Le sosie de Cléopâtre à Tarse), John Karlsen (Grand Prêtre), Loris Loddi (Césarion à 4 ans), Jean Marsh (Octavie), Furio Meniconi (Mithridate), Kenneth Nash (Césarion à 12 ans), John Valva (Valvus), Gesa Meiken, Marie Devereaux, Michele Bally, Kathy Martin, Marie Badmajev, Maureen Lane, Francesca Annis (Danseuse lors de l'entrée de Cléopâtre à Rome), John Gayford (Garde qui tente d'empêcher Cléopâtre de fuir à la fin : coupé au montage définitif), Sandra Scarnati, Paola Pitagora (Suivantes de Cléopâtre), Boris Nacinovic (Gladiateur), Bruna Caruso, Audrey Anderson, Margaret Lee, Eugene (L'aspic). Rappelons que le tournage du film commença à Londres le 30 septembre 1960, sous la direction de Rouben Mamoulian Elizabeth Taylor était Cléopâtre, Peter Finch, César et Stephen Boyd, Marc-Antoine. Le 19 janvier 1961, Mamoulian abandonne le film et Mankiewicz est engagé le 25 du même mois mais le tournage ne reprend que le 25 septembre et à Rome.
Après les previews américaines le film est « raccourci » par les soins d'Elmo Williams et, en France, le film est encore coupé après les premiers jours d'exclusivité. Il n'en reste plus maintenant qu'une copie tristement tronquée.
La musique a été enregistrée sur disque 20th Century-Fox 418 001.

1965-66 ANYONE FOR VENICE ? Réal. : Joseph L Mankiewicz, **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Charles K. Feldman/Famous Artists. Prod./United Artists). **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz, d'après la pièce de Joseph Sterling et le roman de Fred Knott, librement inspiré de « Volpone » de Ben Jonson. **Phot.** : Gianni Di Venanzo. **Déc.** : Boris Jurapa (a.d.). John DeCuir (p.d.). **Mont.** : David Bretherton. **Ass.** : Gus Agosti. **Chor.** : Lee Theodore. **Cos.** : Rolf Gerard. **Prod. man.** : Attilio d'Onfrio, Eric Stacey **Cont.** : Yvonne Axworthy.
Interprétation : Rex Harrison (Cecil Fox), Susan Hayward (Mrs. Sheridan), Cliff Robertson (William McFly), Capucine (Princess Dominique), Edie Adams (Merle McGill), Maggie Smith (Sarah Watkins), Adolfo Celli (Inspector Rizzi), Ferdy Mayne (The Pretender), Herschel Bernardi (Oscar Ludwig), Cy Grant (Revenue Agent), Frank Latimore (Revenue Agent), Ermanno Franquinet (Massimo), Mimmo Poli (Cook), Antonio Corevi (Tailor), Carlos Valles (Assistant Tailor).
Premiers titres de tournage : « Tale of the Fox » et « Trail of the Fox ». Gianni Di Venanzo meurt dans les dernières semaines du tournage et est remplacé par le cameraman. Le film avait, par ailleurs, commencé avec Pietro Portalupi, que Mankiewicz remplaça après quelques jours par Di Venanzo.
Le montage du film n'étant pas encore achevé tous les renseignements ci-dessus sont donnés à titre purement indicatifs et non définitifs

IV) OPERA

1952 LA BOHEME. Opéra en quatre actes de Giacomo Puccini Texte anglais de Howard Dietz d'après le livret italien de Giuseppe Giacosa et Luigi Illica Mise en scène de Joseph L. Mankiewicz. Décors et costumes de Rolf Gerard. Chef d'orchestre : Alberto Erede. Première le 27 décembre 1952 au Metropolitan Opera de New York. Distribution : Richard Tucker (Rodolfo), Robert Merrill (Marcello), Clifford Harvuot (Schaunard), Jerome Hines (Colline), Nadine Conner (Mimi), Patrice Munsel (Musetta), Lawrence Davidson (Benoit), Paul Franke (Parpignol), Alessio de Paolis (Alcindoro), Algerd Brazis (Un Sergent).

V) TELEVISION

1964 CAROL FOR ANOTHER CHRISTMAS. Réal. : Joseph L Mankiewicz. **Prod.** : Joseph L. Mankiewicz (Xerox Corporation/Telsum Foundation Inc pour United Nations. Distribution : American Broadcasting Company-TV). **Scén.** : Rod Serling, d'après le roman « A Christmas Carol » de Charles Dickens. **Phot.** : Arthur Ornitz. **Déc.** : Gene Callahan. **Mont.** : Robert Lawrence. **Cos.** : Anna Hill Johnstone. **Mus.** : Henry Mancini. **Prod. man.** : C.J DiGangi. **Prod. sup.** : C O. « Doc » Erickson. **Exec. prod. et Coord.** : Edgar Rosenberg.
Interprétation : Sterling Hayden (Grudge), Peter Fonda (Morley), Ben Gazzara (Fred), Richard Harris (Ghost of Christmas Present), Steve Lawrence (Ghost of Christmas Past), Percy Rodriguez (Charles), Eva Marie Saint (Wave), Peter Sellers (King of the Individualists), James Shigeta (Japanese Doctor), Barbara Ainteer (Charle's Wife), Joseph Wiseman (Ghost of Christmas Future), Britt Eklund, Pat Hingle, Robert Shaw
Tournage du 8-9 au 25-10-64 à New York et aux studios Myerberg de Long Island.
Mankiewicz avait en 1938 produit une adaptation du roman de Dickens, sous le titre « A Christmas Carol » (mise en scène : Edwin L. Marin).

VI) PROJETS

Outre les trois projets habituellement prêtés à Mankiewicz (« A Midsummer Night's Dream », d'après William Shakespeare, en 1954, « Showcase », d'après Martin Dibner, en 1958 et « John Brown's Body », d'après Stephen Vincent Benet en 1960), deux paraissent particulièrement importants par rapport à l'œuvre de Mankiewicz.
1) « Justine » d'après le « Quatuor d'Alexandrie » de Lawrence Durrell comprenant : « Justine », « Balthazar », « Mountolive » et « Clea ». Annoncé dès 1960, puis repris en 1963 le rôle principal devant être confié à Irina Demick, le projet fait sa réapparition maintenant avec, soit Elizabeth Taylor, soit Simone Signoret et Lee Marvin (à en croire notre confrère l' « Hollywood Reporter »).
2) « The Desert Fox ». Il semble qu'en 1950/51, Mankiewicz devait réaliser pour le producteur Nunnally Johnson et la 20th Century-Fox « The Desert Fox » dont Johnson était le scénariste, d'après l'autobiographie du Brigadier Desmond Young. Le projet n'a pas abouti et c'est Henry Hathaway qui mit en scène le film, sorti en France sous le titre « Le Renard du désert ». S'il est quasiment impossible de savoir la part prise par Mankiewicz dans l'élaboration du scénario ou, tout simplement, dans la préparation du film, on peut remarquer tout d'abord que les interprètes sont ceux d'autres films de Mankiewicz, notamment James Mason (« Five Fingers », « Julius Caesar ») qui joue Erwin Rommel, Jessica Tandy (« Dragonwyck »), sa femme, Luther Adler (« House of Strangers »), Adolf Hitler, John Hoyt (« Julius Caesar », « Cleopatra »), Keitel, mais surtout que le film est l'ébauche assez exacte quant au caractère principal de « Julius Caesar » que Mankiewicz tournera en 1953. En effet le film étudie et décrit la vie de Rommel presque uniquement du point de vue psychologique, négligeant volontairement tout le côté spectaculaire de l'Afrika Korps, et se penche particulièrement sur le comportement de Rommel vis-à-vis d'Hitler, faisant






House of Strangers : Edward G. Robinson, Paul Valentine.

Guys and Dolls : Regis Toomey, Jean Simmons.

de lui, comme Brutus l'était par rapport à César, le défenseur de la liberté face à l'oppression aveugle et à la dictature meurtrière. Les scènes entre Rommel et sa femme (notamment celle, remarquable, des adieux) ont trop de ressemblance avec celles entre Brutus et Portia pour n'être que le fait du hasard. Tout le film d'Hathaway, au demeurant excellent, est marqué par cette profonde honnêteté de Rommel vis-à-vis de la « cause allemande ». On sait à quel point l'empire romain et le IIIe Reich se recoupent en plusieurs endroits et si le 20 juillet 1944 n'eut pas (malheureusement) les mêmes conséquences que le 15 mars 44, la préparation des deux événements a plus d'un point commun.

VII) REMAKES ET PREMAKES DES FILMS DE MANKIEWICZ

ESCAPE : En 1930 Basil Dean avait réalisé un « Escape » (d'après **la** pièce **de** John Galsworthy), avec Sir Gerald du Maurier et Madeleine Carroll.

HOUSE OF STRANGERS : en 1954 : « Broken Lance » de Edward Dmytryk, avec Spencer Tracy et Robert Wagner. En 1961 : « The Big Show » de James B. Clark, avec Esther Williams et Cliff Robertson.

Parallèle entre « House of Strangers » et ses deux remakes. House of Strangers prend uniquement pour base le sixième chapitre, intitulé « Max », du roman de Jerome Weidman « I'll Never Go there Anymore » et conserve grosso modo la brève histoire du chapitre, mis à part le fait que Max n'est pas condamné à une peine de prison mais voit sa carrière d'avocat brisée. La tentative de corruption du juré n'existe pas dans le livre.
Broken Lance ne crédite déjà plus au générique le roman de Weidman mais seulement le scénario qu'en avait tiré Yordan. L'action a été transplantée dans un cadre westernien et le scénariste Richard Murphy y introduit la haine raciste des trois frères pour leur seconde mère, haine qui est absente du film de Mankiewicz puisque les quatre fils sont issus du même lit. Le personnage de Debra Paget et celui de Donna Douglas ont disparu tous les deux.
The Big Show se déroule dans le monde du cirque et, cette fois-ci, plus aucune mention du film de Mankiewicz ni du roman original ne sont faites. On peut d'ailleurs remarquer que le metteur en scène du film, James B. Clark est un ancien monteur de Mankiewicz (« Five Fingers », « The Late George Apley », « Somewhere in the Night »). La longueur du film permet l'introduction de personnages supplémentaires dont une sœur des quatre frères (C. Christensen) et de son fiancé (D. Nelson).
Les scripts des deux remakes sont assez intelligents, surtout, dans sa transposition, celui de « Broken Lance » (cf. le signe de la vengeance, italien, devenant, dans le cadre westernien, la lance que brise Robert Wagner), et font tous les deux mourir le frère ennemi, contrairement au film de Mankiewicz.
Les deux études ci-après décrivent parallèlement les deux films a) quant aux personnages ; b) quant à l'action. Elles démontrent à quel point la base de l'action reste identique (ou presque) alors que volontairement le contexte (l'Ouest, un cirque moderne) est modifié. Nous conservons, pour ces comparaisons, les films dans l'ordre déjà donné, à savoir : « House of Strangers », « Broken Lance », « The Big Show ».

A) Rôles et acteurs
Le père : Edward G. Robinson, Spencer Tracy, Nehemiah Persoff.
Le premier fils : Richard Conte, Robert Wagner, Cliff Robertson.
Le second fils : Luther Adler, Richard Widmark, Robert Vaughn.
Le troisième fils : Efrem Zimbalist Jr., Hugh O'Brian, Franco Andrei.
Le quatrième fils : Paul Valentine, Earl Holliman, Kurt Pecher.
La femme : Susan Hayward, Jean Peters, Esther Williams.
La mère : Esther Minciotti, Katy Jurado, décédée.

B) Analyse par séquence des trois films. Les initiales avant chaque paragraphe sont celles des films : HS : House of Strangers, BL : Broken Lance, TBS : The Big Show.
1 L'ouverture
HS ; BL ; TBS : Le « fils préféré » sort de prison, décidé à se venger de ses trois frères et à leur faire payer la mort de leur père et ses années d'incarcération. Les trois frères tentent de l'acheter, mais il refuse leur argent, décidé à la vengeance.
2 Flash Back
a : Le passé
HS : Gino, banquier italien, a une préférence pour son fils Max. Ses trois autres fils subissent sa dureté et ses brimades. Max, fiancé à Maria, s'éprend de Irène, une de ses clientes.
BL : Matt, fermier autoritaire, préfère son fils Joe qu'il a eu d'une Mexicaine avec laquelle il s'est remarié à la mort de sa première femme. Les trois autres fils de cette première union, et surtout Ben, haïssent leur belle-mère.
TBS : Bruno dirige un cirque et veut s'associer avec Vizzini dont la fille Teresa présente un extraordinaire numéro d'ours blancs. Josef, son fils préféré, devient l'amant de Hillary alors que Klaus, pour faire plaisir à son père, épouse Teresa, ce qui aboutit à l'union des deux cirques. Toujours méprisé par son père, Klaus révèle à Teresa pourquoi il l'a épousée. Folle de douleur, elle se fait volontairement déchiqueter par un ours vicieux.
b : Le drame
HS : Gino est accusé de prêter sans cautionnement et le gouvernement ferme la banque. Les trois autres frères se désolidarisent de Max qui est prêt à tout pour sauver son père. Max tente de corrompre une jurée. Dénoncé par son frère Joe, il est arrêté et condamné.
BL : Le cours d'eau auquel s'abreuvent ses bêtes étant contaminé par les déchets d'une usine, Matt passe à l'action et met celle-ci hors d'état de fonctionner, après l'avoir fait incendier par ses vaqueros. Matt passe en jugement mais, pour le sauver, Joe, abandonné par ses trois frères, prend tout sur lui. Il est envoyé dans un pénitencier.
TBS : Le mauvais état du matériel provoque un accident lors d'un numéro d'équilibristes. La seule survivante, Carlotta, ex-maîtresse de Klaus décide de se venger. Procès. Pour sauver son père, Josef prend tout sur lui et est condamné.
c : Mort du père
HS : Matt Gino meurt alors que ses trois autres fils se partagent la banque.
BL : Matt meurt après une folle chevauchée provoquée par Ben le plus impitoyable des trois frères.
TBS : Bruno meurt d'une crise cardiaque au cours d'un exercice de trapèze alors que les trois frères deviennent les directeurs du cirque.
Fin du Flash Back dans les 3 films.
3 La vengeance
HS : Joe est décidé à tuer Max mais son propre frère Pietro, qu'il a insulté, se jette sur lui et veut le tuer. Max s'interpose et abandonne ses trois frères à leur sort. Il rejoint Irène et part avec elle.
BL : Joe et Ben s'affrontent dans un sauvage corps à corps. Ben s'apprête à tuer Joe lorsque Two Moons, le métis fidèle, l'abat. Joe pardonne à ses deux autres frères.
TBS : Josef et Klaus se livrent un furieux combat. Au cours de celui-ci, Klaus s'approche de trop près de la cage aux ours et le même animal vicieux, qui avait déchiqueté Teresa, le met en pièces. Josef pardonne à ses deux autres frères et le cirque retrouve sa splendeur d'autrefois. Josef a épousé Hillary.

PEOPLE WILL TALK : En 1949 : « Frauenartz Dr. Prätorius » de Curt Goetz (Allemagne) ; en 1965 : « Dr Med. Hiob Prätorius » de Kurt Hoffman (Allemagne).
Les trois adaptations de la pièce de Goetz (celle de Mankiewicz est chronologiquement la seconde) s'éloignent toutes les trois identiquement de l'œuvre originale, dont toute la partie faisant intervenir Sherlock Holmes et le Docteur Watson a été supprimée. La version de Kurt Hoffman suit très fidèlement le film de Mankiewicz (inédit en Allemagne), même dans ses moindres détails (p.e. le chemin de fer, toute la fin, tout le personnage de Shunderson) et seules les interprétations de Rühmann et de Fritz Rasp apportent un peu d'originalité à l'ensemble.
JULIUS CAESAR : La pièce de Shakespeare fut adaptée en 1908 : « Julius Caesar » de William Ranous (U.S.A.), avec Maurice Costello, Florence Lawrence, Paul Panzer ; en 1914 : « Cajus Julius Caesar », de Enrico Guazzoni (Italie), avec Amleto Novelli, Gianna Terribili Gonzales, Carlo Duse ; en 1950 : « Julius Caesar », de David Bradley (U.S.A.), film amateur avec Charlton Heston.
GUYS AND DOLLS : Remake du film (« A Very Honorable Guy ») que Lloyd Bacon avait tourné en 1934 avec Joe E. Brown, Alice White, Irene Franklin et Alan Dinehart.
CLEOPATRA : Le film de Mankiewicz prend pour origine trop d'œuvres diverses pour qu'aucun des films le précédant puisse réellement être considéré comme une première version. Néanmoins, rappelons pour mémoire quelques Cléopâtre : Helen Gardner, Theda Bara, Claudette Colbert, Vivien Leigh, Virginia Mayo, et en Italie Gianna Terribili Gonzales, Linda Cristal, Pascale Petit, Magali Noë, etc.

ANNEXE

Le lecteur trouvera ci-dessous les titres et les durées des films de Mankiewicz pour plusieurs pays, à savoir : Etats-Unis : les durées indiquées sont celles données par le « Motion Picture Almanac ». France (F) : les durées sont celles fournies par l'« Index de la Cinématographie Française ». Allemagne (A) : le minutage des films est celui indiqué par les trois index : « 6000 Filme », « Filme 59/61 » et « Filme 1962/64 ». Italie (I) : les titres proviennent du « Film Lexicon degli Autori e delle Opere ». Belgique (B) : nous avons indiqué les titres belges uniquement lorsque ceux-ci diffèrent des titres français. Angleterre : tous les films de Mankiewicz y portent (pour une fois...) leur titre original américain.
L'absence de titre allemand, français ou italien indique que le film est inédit dans ces pays respectifs.
Dragonwyck (103'). F : Le Château du Dragon (90'). A : Weisser Oleander (108'). I : Il castello di Dragonwyck.
Somewhere in the Night (110'). F : Quelque part dans la nuit (111'). I : Il Bandito senza nome.
The Late George Apley (98'). I : Schiavo del passato.
The Ghost and Mrs. Muir (104'). F : Aventure de Mme Muir (97'). I : Il fantasmo e la signora Muir.
Escape (78'). I : Il Fugitivo.
A Letter to Three Wives (103'). F : Chaînes conjugales (103'). B : Lettre à trois femmes. A : Ein Brief an Drei Frauen (101'). I : Lettera a tre mogli.
House of Strangers (101'). F : La Maison des étrangers (101'). B : La Maison de la haine. A : Blutfeindschaft (101'). I : Amaro destino.
No Way Out (106'). F : La Porte s'ouvre (106'). A : Der Hass ist Blind (105'). I : Uomo bianco, tu vivrai.
All About Eve (130'). F : Eve (115'). A : Alles über Eva (137'). I : Eva contro Eva.
People will Talk (110'). F : On murmure dans la ville (108'). I : La Gente mormora.
Five Fingers (108'). F : L'Affaire Cicéron (99'). A : Der Fall Cicero (110'). I : Operazione Cicero.
Julius Caesar (121'). F : Jules César (120'). A : Julius Cäsar (117'). I : Giulio Cesare.
The Barefoot Contessa (128'). F : La Comtesse aux pieds nus (128'). I : La Contessa Scalza.
Guys and Dolls (150'). F : Blanches Colombes et vilains messieurs (138'). A : Schwere Jungen Leichte Mädchen (138'). I : Bulli e pupe.
The Quiet American (120'). F : Un Américain bien tranquille (120'). A : Vier Pfeifen Opium (105'). I : Un Americano tranquillo.
Suddenly Last Summer (114'). F : Soudain l'été dernier (115'). A : Plötzlich im letzten Sommer (114'). I : Improvvisamente, l'estate scorsa.
Cleopatra (243'). F : Cléopâtre (229'). A : Cleopatra (228'). I : Cleopatra.

P. B.

Situation du nouveau cinéma

1 *Les trois âges*

Le nouveau cinéma par rapport au néo-réalisme et à la nouvelle vague ; avant, pendant, après la révolution.

2 *Contingent 66 1 A*

La semaine internationale de la critique à Cannes révèle depuis cinq ans le meilleur (et le moins bon) du nouveau cinéma.

3 *Traces à venir*

Une même ligne sinueuse, secrète et sûre des Innocents charmeurs à Walk-over en passant par Rysopis.

4 *Une semaine comme une autre*

De la Semaine des Cahiers au Festival du jeune cinéma à Hyères.



1

Qu'il soit italien, canadien, polonais ou brésilien, il est beaucoup question, ces temps-ci, dans nos colonnes, de cinéma nouveau, et l'on sait pourtant avec quelles précautions il faut user d'un terme ambigu, incertain, peu spécifique, qui, faute de pouvoir expliquer ce qu'il désigne, ne sert le plus souvent qu'à ménager une nébuleuse incertitude. Aussi faut-il tenter aujourd'hui de préciser ce que nous englobons sous ce terme, sous peine de voir se multiplier à son propos les contestations et trépignements byzantins qui toujours finissent par canaliser à leur profit un intérêt que l'objet véritable de la querelle : le cinéma, plutôt que l'étiquette dont on l'affuble, devrait seul éveiller. La première erreur possible, plus répandue qu'on ne pourrait le croire, serait d'attendre d'un tel cinéma qu'il nous révèle de somptueuses épaves, astres morts, isolés au sein d'une gravitation dont ils ignoreraient tout, objets autonomes, libres d'entraves, désinsérés de tout contexte. Plus que les autres arts, parce que, d'une façon ou d'une autre, en prise directe sur ce qu'il nous faut bien, faute de meilleur terme, nommer la réalité extérieure, le cinéma s'est toujours, consciemment ou non selon les cinéastes, défini comme le produit d'une triple prise de position : de l'auteur vis-à-vis de lui-même, de son art, et de la société où il vit.

Si des films aussi différents formellement que « Le Chat dans le sac », « Rysopis », « Prima della rivoluzione » ou « I Pugni in tasca », révélateurs de tempéraments aussi opposés, on peut l'affirmer sans grand risque de se tromper, que ceux de Groulx, Skolimowski, Bellocchio ou Bertolucci, nous semblent propres à être groupés sous le même terme et participer finalement d'un ordre commun de préoccupations, c'est moins par l'apport d'un élément étranger à cette triple réaction que par la façon nouvelle dont se condense et se diamante en eux ses éléments constituants. En ce qui concerne la position de ces films par rapport au cinéma en général, Comolli s'est clairement expliqué dans son éditorial du n° 176. Le « nouveau » n'existe jamais au stade du projet, sous peine de se voir réduit à l'arbitraire d'un postulat le plus souvent abandonné à lui-même, à l'équation glacée d'une mathématique jamais expérimentée, ou aux balbutiements des avant-gardes multiples dont l'Histoire du cinéma n'a pas fini de subir les maigres piaffements. Il n'est de nouveauté valable qu'à l'arrivée, est nouveau ce qui est toujours nouveau. L'inachèvement essentiel est la part maudite et magnifique de ces œuvres. Il leur faut plonger depuis leurs origines jusqu'à la fin des temps, se lester d'un poids d'histoire au fil des années, sans que rien se modifie du visage de leur beauté. A ce terme, et là seulement, Griffith, Renoir, Godard, Skolimowski se rejoignent.

La Nouvelle Vague Française s'est d'abord trouvée être en réaction, esthétiquement et économiquement, contre un certain cinéma. Réaction individuelle ou d'école, passionnelle et violente, volonté de rompre, avant toute chose, avec ce qu'à l'époque on croyait être, contre les grands Américains, Renoir et Vigo, le véritable cinéma. C'est après coup, et comme de surcroît, que les films N.V. replongeaient dans le grand lac salé des données générales, sociales, politiques, prouvant par là que le cinéma, art totalitaire, et quel que soit le terme d'où il part, finit par englober toutes les données du possible. Partis d'une opposition à une conception périmée du cinéma, les films N.V. parvenaient à rendre compte, de façon d'ailleurs différente selon les tempéraments, de la société française de leur temps. Lorsque la trame est tissée serrée, quel que soit le fil sur lequel on tire, tout l'écheveau de couleurs finit bien par venir. Aujourd'hui, il est d'ailleurs intéressant de voir un cinéaste comme Godard inverser la polarité de ses films et, poursuivant la tentative amorcée avec « Une femme mariée », partir, avec « Masculin-Féminin », des données de la société moderne pour aboutir à l'expression la plus individuelle du cinéma, celle où s'opère l'indivision absolue de la fiction et du documentaire.

Plus loin encore, le néo-réalisme italien stipulait l'effacement complet de l'auteur en tant qu'individualité, au profit d'un rendu, le plus complet possible, de la réalité. Réagissant devant un monde bouleversé, une société instable et une politique décadente, violemment hostiles aux esthétismes auto-contemplateurs et aux belles coquilles désertées du formalisme, il effaçait l'auteur au profit du monde extérieur, avec ses lacunes, ses manques, sa discontinuité. Refusant de contraindre les faits à se

soumettre au carcan de la finalité, il nous restituait, avec le maximum d'objectivité, la trame trouée des événements. L'auteur, du seul fait que le film existait, s'exprimait.

C'est au croisement de ces deux grands mouvements que nous paraît résider l'originalité des « nouveaux » cinéastes. Ils réagissent à un système de données sociales, politiques, familiales, religieuses, économiques, en même temps qu'ils se définissent par leur position devant le cinéma dont, pour la plupart, ils sont nourris (les Canadiens et les Brésiliens sont confrontés, de plus, à l'absence de cinéma national). Leurs films voient le jour dans des conditions difficiles, certes, mais c'est là un problème auquel, tout compte fait, la N.V. s'est aussi heurtée. Ils ont des problèmes pour leurs sorties, mais là, rien de bien différent, ou, du moins, rien qui soit un label de beauté ou de nouveauté. Qu'ils mettent la plus grande liberté de ton au service de problèmes qui les (et nous) intéressent, voilà enfin ce que nous étions, au moins, en droit d'attendre. Non, ce qui est foncièrement nouveau, c'est que de tels cinéastes, plongés dans le grand fatras universel d'où (quelle que soit leur volonté de le bousculer et les différents moyens proposés) ils émergent cependant, sillonnent leurs films de la piste la plus personnelle qui soit. Ils se compromettent dans le grand jeu, mais par l'autobiographie critique (Bertolucci), onirique (Skolimowski), ou parabolique (Bellocchio). C'est cette faille légère dans le jeu de l'identification absolue qui les préserve du narcissisme et de l'engluement. Inquiets, déroutés, révoltés face à un lot de problèmes qui, pour être différents selon les cas, n'en finissent pas moins par tendre un isthme de continuité homogène de Parme à Québec, de Rio à Varsovie, ils acquièrent, par le spectacle qu'ils nous donnent, le droit de le donner.

L'univers de Skolimowski, par exemple, est celui de la non-coïncidence, sa position celle de personne déplacée. Théoriquement, il se situe « après la Révolution » et rien n'indique clairement qu'il en refuse les données immédiates, même si rarement nous avons senti se presser avec autant de force aux abords de l'écran les rappels du temps perdu, la sarabande des souvenirs, des renoncements progressifs, des Eurydice perdues, retrouvées, perdues de nouveau (mais n'est-ce point la même ?) ; et pourtant ses efforts pour coller à la réalité ambiante, imposent à chaque pas l'évidence d'un non-ajustement. Il fallait qu'à ce glissement du personnage contre le décor, sans jalons, sans repères, sans prise aucune, réponde la continuité d'un espace maintenu dans son intégralité, jamais morcelé, mais constamment mouvant, fluide, compromis, soumis à de brusques dilatations, amplifications, exploré de fond en comble. Il y a de l'arpenteur (au sens Kafka) chez Skolimowski. Tous les axes de parcours possibles sont inventoriés : démarrages verticaux, expansion de l'espace dans le sens sagittal par englobement progressif de personnages et de décor, envahissement par alignement dans le sens frontal, dédoublement spectral de l'image par jeu de reflets. De longs balayages de décor déroulent une succession kaléidoscopique de personnages étranges, inexpliqués, incohérents, tout un bestiaire de chiens voués à la mort, de chèvres égarées, de poules ensorcelées, de chevaux immobiles. De brusques redressements de parcours, des changements d'incidence ajoutent à l'instabilité vertigineuse et continue d'une sorte d'intermonde vaguement menaçant. Une succession de motifs obsessionnels, verbaux ou visuels, montres, balances, phrases revenant sans répit, pris en charge par des personnages successifs comme autant de « témoins » de relais, double d'une sorte de récit fugué les déambulations du « héros », constamment confronté à l'insaisissable. Comme parfois chez Hawks, ce mouvement uniformément accéléré procure un sentiment d'immobilité angoissante. Skolimowski court sur un tapis qui se déroule sous ses pieds. Pour rompre le vertige de cette stroboscopie de cauchemar, il faut un blocage, un arrêt dans le système qui en modifie le rythme et permette de se ressaisir. Skolimowski cherche en lui les repères qui lui font défaut, sa soif d'irréparable s'explique par la volonté de répartir l'histoire de part et d'autre d'une culmination en deux versants abrupts, un avant et un après, au lieu de la laisser se dérouler uniformément étale : il y a toujours une heure-limite, un gong à atteindre, un « forfait » à éviter.

Bien différent est Bellocchio, moins charnel, plus théoricien. Il y a du Saint-Just en lui, et de l'inquisiteur public. Il n'a de cesse d'ajouter à la froide mécanique de son postulat une buée d'angoisse qui se dépose au fil de plans semblant s'engendrer l'un l'autre par glaciation mutuelle. Sa révolution s'opère aseptiquement, méticuleusement. Il procède, par l'intermédiaire de son héros-victime aux lèvres pâles, à l'éradication systématique de résidus bourgeois qui vont s'attisant de leurs malaises réciproques, avec une rectitude narrative impressionnante. Le film entier devient l'aura du déchaînement final, brève et unique flambée.

Bertolucci, lui, se situe d'emblée « avant la Révolution ». Mais une voix nette et haut frappée le préserve de la frémissante nervosité des nostalgiques comme du masochisme orgueilleux. Un désordre généreux, constamment maintenu en deçà de la dispersion, semble naître spontanément du jeu alterné des renoncements, des engagements livresques et des espoirs transitoires. L'alternance des états d'âme engendre une fluidité mouvementée, secouée de brusques assauts, trouée de pauses sublimes, qui semblent sécréter eux-mêmes leur propre mise en forme, en un entrechoquement savant des styles les plus opposés, plans-séquences, cinéma-vérité, montage parallèle, descriptif lyrique. Pour finir, Bertolucci encorde son héros à même la baleine blanche où il a embarqué en même temps les mirages de l'engagement, les homicides par persuasion, les retours de conscience, pour lui faire rendre le sang noir des désillusions.

Trois cinéastes différents donc, mais le dernier sursaut leur est commun. Il reste, çà et là, quelques témoins encore vrais pour raconter l'histoire. Le prisme fascinant du cinéma et le jeu dévorant de l'art ne font pas que cesse de se dérouler pour autant le fil du jugement lucide. L'art est Minotaure, la critique est Thésée.

Jean NARBONI.

Page de gauche . Adriana Asti dans « Prima della rivoluzione » de Bernardo Bertolucci. Ci-dessus : Lou Castel et Paola Pitagora dans « I pugni in tasca » de Marco Bellocchio.

2 Contingent 66 1 A

Il s'agit ici de ce festival souterrain pour public restreint, qui vient d'avoir lieu à Paris, auquel des tas de films se présentent, examinés par un jury qui en a choisi sept (plus un m.m., plus un l.m. et un m.m. pour le huitième jour = dix) qui seront projetés à Cannes et en mon absence, lors de la Semaine de la Critique. Comme la règle du jeu veut qu'on ne trahisse rien des délibérations du jury, je me bornerai à ne faire remarquer que ce qui, de toute façon, se remarquera, à savoir que la grande erreur de cette semaine est de n'avoir pas sélectionné « Brigitte et Brigitte » et « L'Homme au crâne rasé ».

Mais c'est bien d'avoir pris trois films de l'Est, car c'est la région du monde où le jeune cinéma se manifeste le plus et le mieux, parce que c'est la région du monde où les jeunes sont les plus fous et les plus mûrs.

Il y a un yougoslave, un tchèque et un hongrois. On me dit que le hongrois aussi est formidable. (« Grimaces »). Je le crois, je l'espère, mais je n'en dirai rien, n'ayant pu le voir. Le yougoslave est « L'Homme n'est pas un oiseau » de Duzan Makavejev, le sélectionné, veux-je dire, car il y en avait un autre, « L'Ennemi », de Zywojin Pavlovic, transposition dans la réalité yougoslave d'aujourd'hui du « Double » de Dostoïewski. Transposition honorable et vaine. Mais c'est l' « Oiseau » qui est grand, et le tchèque est encore plus grand : « Du courage pour chaque jour », de Ewald Schorm. Ces films sont l'exact contraire des films petit-bourgeois du monde libre, dont nous avions un bon exemple avec « O Desafio » de P. C. Saraceni, Brésil. C'est une sorte de remake (peut-être involontaire), du « Chat dans le sac », de Gilles Groulx (Canada — sauf que le « Chat » est sauvé par son humour, sa gentillesse et son côté ciné-direct) : de jeunes intellectuels bourgeois, en pleine crise de gauchisme post-pubertaire, discutent une heure et demie durant de « problèmes révolutionnaires », et ça se termine par une déclaration incendiaire de l'auteur, du genre « il est vrai que », « Il est faux que », etc., dont le sommet est un « il faut tuer » (je n'invente rien), qui a l'air de se prendre encore plus au sérieux que le reste, ce qui n'est pas peu dire. C'est l'exemple type du transfert de malaises personnels sur le plan politique. La « révolution » comme rêve de compensation. Mais celui qui a fait ça a un sens certain du cinéma. On ne peut même pas en dire autant de Ruben Gamez qui



« Bloko » de Ado Kyrou.

a fait « Formula Secreta » (Mexique), amalgame des conventions les plus éculées et frelatées qui traînent depuis trente ans dans tous les films dits expérimentaux ou d'avant-garde. Si, au moins, le film n'avait pas pris pour thème la grande misère des affamés. Mais il l'a pris. Et, du coup, on est tout de même forcé de le trouver un peu odieux, même si l'auteur a surtout péché par inconscience. Les vrais films progressistes étaient évidemment ceux des pays de l'Est, là où les jeunes ont à la fois la jeunesse et la sagesse car, en très peu de temps, ils ont beaucoup vécu, à l'inverse de ceux que je viens de dire, qui parlent sans savoir. Eux, ils savent. Ils sont de l'autre côté de ce miroir aux alouettes révoltées qui leurre les petits névrosés du confort. Et, de l'autre côté de ce miroir, tout se passe comme si les valeurs s'inversaient, et comme si « progressisme » désignait là-bas tout ce qui éloigne de la révolution et rapproche de la liberté tandis que ça désigne ici exactement le contraire.

« L'Homme n'est pas un oiseau » est un message bouleversant de juvénilité et de sincérité, d'un jeune qui veut tout dire, et d'un seul coup, et le dire en le criant autant qu'en rigolant. Et ce qu'il veut vous dire, c'est qu'on a un peu trop oublié qu'il faut avant tout prendre et aimer l'homme pour ce qu'il est, un homme justement, pas un oiseau ; qu'il faut respecter la nature humaine et la nature des choses, et qu'on risque le pire à vouloir tout transformer à tout prix. Or, le film débute justement par la longue déclaration d'un hypnotiseur, qu'on revoit plus tard en activité, et qui vous la dénature, la nature, cependant que l'auteur, prenant à la fin la parole, fait une déclaration sur l'hypnotisme, sommeil artificiel et dangereux. A partir de là, Makavejev fait s'entrecroiser, se répondre, cinq ou six destins parallèles, en rencontres de quelques jours (et en franchissant vaillamment le pont aux ânes du montage parallèle) : ingénieur, épouse écrasée, camionneur, fille chaude et ouvriers. Et j'y pense : il le fut peut-être, ouvrier, Makavejev, à voir la façon aimante et cruelle dont il les peint, et le plus beau est qu'il retrouve une variante moderne de la scène du « Singe velu » d'O'Neill : le travailleur soumis aux regards du spectateur (comme il arrive souvent dans les pays d'Est, mais ce n'est pas plus drôle à l'Ouest). Il y a aussi à l'usine, un zigoto trapéziste qui fait l'oiseau sur une échelle — Makavejev, qui a bien tissé sa trame, n'oublie pas d'y revenir — comme il y revient à la fin avec la trapéziste du cirque. En plus, ici, un autre accent : les distractions populaires (que sont aussi les séances d'hypnotisme), comme cette musique allègre que jouent les ouvriers pour consoler l'ingénieur — les mêmes qui, endimanchés, compassés, avaient joué, pour la grande cérémonie dans l'usine, devant les ouvriers plutôt barbés, la 9e Symphonie de Beethoven. C'est fou ce qu'on apprend au cinéma : je l'entendais pour la première fois. Ajouter quelques scènes d'amour violentes et que c'est filmé avec à la fois (là aussi le cocktail est aussi curieux qu'explosif) recherche, simplicité et naïveté.

« Du courage pour chaque jour » n'est pas exactement cette explosion d'amour-d'humour et de désenchantement qu'est l'« Oiseau », car il remplace le second terme par l'angoisse. C'est l'histoire d'un instituteur politique, auprès des jeunes d'une usine, qui se coupe peu à peu, et d'eux, et de la réalité. Je renvoie aux « Cahiers » 177 (Louis Marcorelles), pour quelques trop brèves notes sur ce très grand film. Sauf à signaler que la citation de Kafka dut être remplacée. L'auteur prit alors Andrjewski. Mais il ne faudrait pas faire drame de ce petit détail. Ces films restent pour toujours à l'actif des pays qui osent les produire. Il y avait malheureusement un trou : la Pologne manquait, qui fut pourtant à l'origine de cette évolution (et qui la poursuit avec Skolimowski), mais qui ne se manifesta ici que par « L'Habit presque neuf », de W. Haphaupe, film sur l'avarice paysanne, atrocement systématique et fabriqué, un peu comme les films noirs français d'après-guerre. L'action étant datée 1933, on devine l'idée-prétexte : l'aliénation des pauvres en régime bourgeois. Mais on ne peut que deviner...

A tant faire, poursuivons dans l'aliénation avec « La Noire de... », de Ousmane Sembene, Sénégal. On voit, là-bas, une

bonne, noire, chez ses patrons blancs (l'homme, gentil mais bouché, la femme, un peu névrosée). Elle ressent vivement sa condition mais s'y fait. Mais. quand ils vont en France, sa situation s'aggrave, car,. d'une part, elle la ressent plus durement, de l'autre, elle se sent déracinée. Elle se mure. A la fin, elle se tue. Le film, simpliste, est quand même complexe puisqu'il englobe une réalité plus vaste que celle qu'il prend pour objet : celle même que connaissent bien toutes les bonnes, surtout bretonnes.

Notre réalité à nous était l'objet de « L'Or et le plomb », de A. Cuniot (voir critique), et des « Cœurs verts », de Edouard Lunz, premier film français sur les blousons noirs. Tout se passe comme si Lunz avait voulu illustrer ce principe, qu'on crut découvrir à partir du cinéma-vérité, à savoir que celui-ci devrait n'être que le brouillon d'un film de fiction à bâtir ensuite. Seulement, le film que Lunz a bâti continue de faire brouillon. On sent bien l'enquête (filmée ou non) derrière les « Cœurs verts », et elle a toutes les qualités : consciencieuse, objective, bienveillante, émue... mais sa concrétisation est faite d'une suite de hiatus entre des documents bien retranscrits et des fictions mal établies, ou des fictions justes, et des documents faussés. Mais on reste sur l'impression du juste, et l'effort, de toute façon, est beau.

Les autres films français étaient au-dessous des « Cœurs verts », mis à part les outsiders Eustache et Moullet, qui étaient au-dessus. Avec Eustache, on l'a, et en cinquante minutes, le portrait juste et total de la jeunesse d'aujourd'hui (sur des données de départ différentes), dans « Le Père Noël a les yeux bleus », touchant, fort, simple et beau, sorte de second volet des « Mauvaises Fréquentations » (« Cahiers » 158). Nous en reparlerons.

Ici, je pense à « Winter Kept us Warm » (canadien-anglais de David Secter) : « L'Hiver nous tint chaud », dont tout le monde comprendra tout de suite où il se situe si je dis qu'il est un peu rohmero-eustachien, quoi qu'en-dessous des modèles. C'est la vie, sur une petite trame fictive, des garçons et des filles d'une université, filmés par un garçon qui sait respirer.

Avec « Klimax », de Rolf Klemens : toujours la jeunesse. C'est le film d'un admirateur nordique (norvégien) et hamletien de Nicholas Ray. On y voit la jeunesse de là-bas (liberté désolée, solitude et hantise du suicide), à travers l'histoire d'un garçon qui attarde son adolescence et vit le drame d'un père indifférent qui va se remarier.

Une surprise maintenant : le western du tas. « The Shooting », de Monte Hellmann (également auteur de « Ride the Whirlwind », que je n'ai pas vu), premier western du jeune ciné indépendant U.S. On attendait un western intellectuel. On l'eut, en un sens, mais pour découvrir comment un intellectualisme de type ethnologique s'était efforcé d'ancrer les types traditionnels de l'Ouest (car le film les reprend sans tricher) dans la rusticité linguistique et paysanne de ses actuels habitants. L'ennui est que, ne comprenant pas très bien le dialecte (pas de sous-titres), je n'ai pas très bien suivi, mais le film s'impose quand même. La fin surtout, gag dramatique à plusieurs niveaux, de type para-fantastique, touche originale et tache originelle : au bout d'une heure et demie, la culture reprenait ses droits.



« Brigitte et Brigitte » de Luc Moullet : refusé !

Il y avait aussi un policier : « Scruggs », de David Hart (G.-B.), qui, malin, prend Coutard à la photo pour tenter une sorte de vague resucée d'« A bout de souffle », avec, horrible détail, Ben Carruthers dans le rôle de Belmondo.

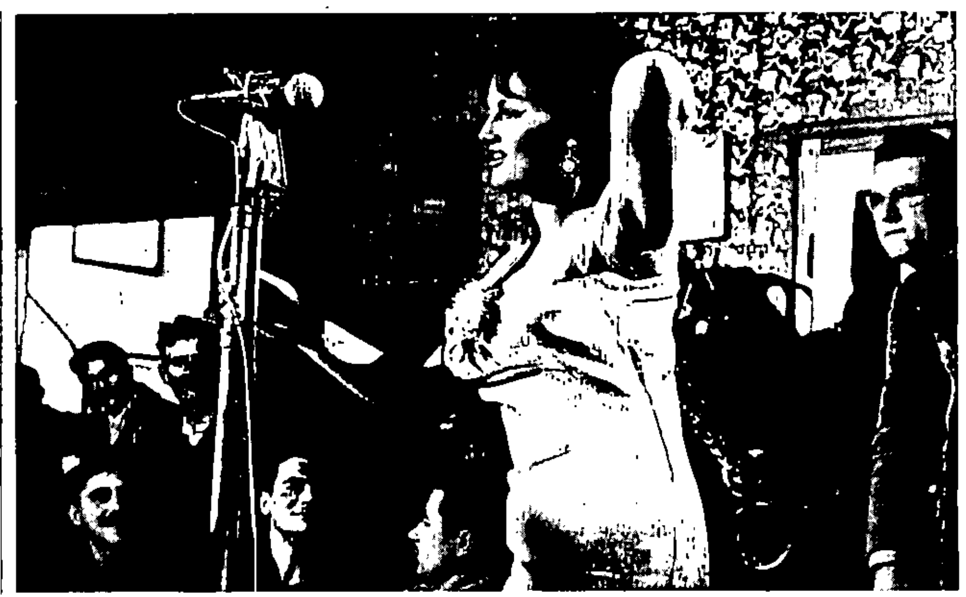
Passons et dépêchons-nous de placer ici « L'Homme au crâne rasé ». D'où vient ce belge ? Cette Flandre (V.O.) ? Cet auteur ?... on se l'est bien demandé. En attendant, il faut (sans déflorer) raconter un peu.

Un professeur va chez le coiffeur, puis, le jour des prix, il remet un livre à une élève qu'il aime sans le dire, pendant qu'on remet une sorte d'Oscar au directeur sortant, puis la fille chante la ballade, belle à pleurer, de la vraie vie. Plus tard, l'homme est greffier, il accompagne un médecin légiste qui fait une horrible autopsie, et il le suit jusqu'à une petite ville où il rencontre son ex-élève, cantatrice célèbre. Il se parlent de l'autopsie, du jour des prix, et c'est terrible, puis elle lui montre trois objets : le livre, l'Oscar, et un revolver, cadeau de son père. Pour finir, on retrouve l'homme dans une troisième vie : dans une maison (dont le directeur lui donne des nouvelles de la cantatrice), où il fait du jardinage, et des chaises, en se disant qu'il aurait mieux fait de consacrer sa vie à ce genre d'activité. Hasards et prédestinations, menées couvertes du destin, oui. Mais à partir de données, en elles-mêmes très banales : c'est leur assemblage qui, toujours réaliste, nous fait rejoindre le fantastique, dans un climat de netteté et de noirceur flamandes, un fantastique brumeux fait de tout ce qui couve sous les dehors froids de ces pays-là.

C'est sereinement et diaboliquement maîtrisé par un certain André Delvaux (pas Paul), dont j'appris un jour, en rencontrant deux de ses amis, qu'il était professeur, à Bruxelles, de Lettres (françaises) et de cinéma.

Malheureusement, en fait de fantastique, c'est « Fata Morgana » qui fut sélectionné. Le générique est magnifique et les plans qui suivent étonnent : voilà un Espagnol, Vincente Aranda (pas Carlos), qui, possédé d'Hitchcock et de Resnais, se paye le luxe de faire exactement le contraire de tout ce qu'on pouvait espérer ou redouter de l'Espagne, franquiste ou pas. Cela dit, l'étonnement tombe un peu beaucoup par la suite, même si on continue d'être intéressé par le principe, les décors, les couleurs.

Voici maintenant une fable (« Crazy Quilt », de John Korty), et qui illustre d'autant mieux la phrase de Téchiné sur « Goldstein » (« Rien n'est plus difficile à bien mener qu'une parabole ») qu'il s'agit ici aussi d'un indépendant U.S. C'est la vie d'une famille : l'homme, au début, ne croit à rien, sauf à la construction de maisons et la femme à tout et n'importe quoi. Au terme de leur âge,



« L'Homme n'est pas un oiseau » de Dusan Makavejev.

ils se retrouvent l'un et l'autre sages. Dommage qu'on n'ait pas sélectionné cette comptine.
On aurait bien aimé chez Herman, un peu de cet esprit de farfelu social dont fait preuve « Crazy ». « Le Dimanche de la vie » n'en serait peut-être pas devenu exactement du Queneau, mais c'en eût été plus proche. De toute façon, ce qui a été fait ici n'est ni beau ni queneau. Au début, on se raccroche bien à quelques petites choses pas inintéressantes, mais on n'est pas payé de ses efforts, car à la fin Herman, en guise de merci, vous assène ses habituels zizis : montage mitraillette et la suite.
On aurait bien aimé aussi chez Vecchiali un peu de l'esprit du « Crazy » de Korty. Par exemple — et entre autres choses — on aurait bien aimé n'importe quoi qui donne un peu de ton à sa fable à lui : « Les Ruses du Diable ». Il a sans doute quelque chose à dire, Vecchiali, à preuve son c.m. « Les Roses de la vie », seulement ici, il a longuement effeuillé, puis brassé brouillonnement, toutes les roses de toutes les vies de cinéma qu'il a pu (persuadé que ça allait donner une somme) : les oniriques, les symboliques, les réalistes, les musicales, etc., à travers lesquelles on discerne les influences d'une bonne vingtaine de réalisateurs. L'ensemble est, tout compte fait, plus touchant qu'irritant, et ce n'est peut-être là qu'une erreur qui sera plus tard réparée. D'autant qu'on sent à deux ou trois reprises (les scènes paysannes) que Vecchiali a presque mis le doigt sur quelque chose, et qu'il pourrait se trouver un ton personnel.
Kyrou, c'est l'inverse. Il s'est complètement débarrassé de tout ce qu'il pouvait y avoir d'artificiel et de référentiel dans ses c.m. Son film, c'est « Bloko » (Grèce). Important, le « Grèce ». Car Ado Kyrou, qui dit des Grecs — carton au générique — qu'ils ont retrouvé les vertus de leurs ancêtres, dit là une chose qui, déjà, montre qu'il les a lui-même retrouvées, non qu'il les eût jamais perdues, mais peut-être les employait-il de travers. En tout cas il a fait un film juste, net, fort, sur l'insurrection d'un quartier d'Athènes encerclé par les Allemands qui recherchent des résistants. « Bloko » pourrait se définir par un équilibre rare entre le principe du film (qu'on ne cesse jamais de voir à l'œuvre), et la justesse de son incarnation (due aussi à son enracinement), de sorte qu'on voit constamment, à la fois le squelette et la chair de l'œuvre. Ainsi admire-t-on, par exemple la construction, bonne d'idée et efficace quant au résultat, faite essentiellement de deux mouvements avec, chacun, crescendo et decrescendo. D'abord l'insurrection (larvaire, maladroite, puis s'organisant et s'amplifiant) qui rate. Puis on repart du ratage : la foule massée sur la grand-place, encadrée par les Allemands (pures machines, les Allemands : silhouettes, mannequins, automates — ce sont les Grecs qui sont de chair), et parcourue par des dénonciateurs à cagoule. Un geste des Allemands : les dénoncés, collés au mur, sont fusillés. Autre geste : les cagoulards, autorisés à piller les cadavres, fondent sur eux. Un troisième : les cagoulards, fusillés, s'abattent, deuxième vague de morts, sur la première. Là-dessus et là-dessous, quelques destins individuels (dont celui du paumé, jeune marié) tissent une autre trame. « Bloko », de plus, est un film où il y a une idée par geste ou un geste par idée, qu'il s'agisse d'épauler, désépauler, tirer, tuer, casser, etc. Entre autres trouvailles : les gestes des dénonciateurs qui n'arrêtent pas de se tripoter la cagoule, qui les gêne ou les chatouille, ou se la remettent en place quand ils n'ont pas les trous en face des yeux. Bref, Ado Kyrou, dans son pays, s'est retrouvé.
Il y avait aussi un film japonais « Chain of Islands », policier politique moyen, et « Ils sont nus », un canadien français très pauvre. Il y avait quelques autres films que, de même que « Grimaces » (hongrois, de Ferencz Kardos et Janos Roza), je n'ai malheureusement pu voir. J'ai gardé pour la fin « Nicht Versöhnt » de Jean-Marie Straub, et « Brigitte et Brigitte », de Luc Moullet, qui ont en commun certaines choses, outre qu'ils sont tous deux des cas-limites du cinéma. Pour « N.V. », je renvoie aux « Cahiers » (163, 171 - Venise et Berlin - et 177) ; pour « Brigitte et Brigitte » voici : et je commence par une référence à Moullet qui dit de son film qu'il est un burlesque social. Juste. Et tout le sel de l'expression vient de l'insolite juxtaposition des termes. Tout le sel du film aussi, qui est tout fait de la juxtaposition d'entités point habituées à se rencontrer, fût-ce sur un écran. Ainsi le document et la fiction. Car le film s'ouvre sur un document : « Terres noires », film sur la vérité des villages dépeuplés, alpins ou pyrénéens, vérité à laquelle Moullet fait rendre tout son suc d'absurde, donc de drame et de drôlerie, à l'aide d'un commentaire basé sur des statistiques et des données sociologiques d'une hyperexactitude calculée. La fiction commence avec l'apparition de deux natives de deux des principaux villages sus-filmés : les Brigitte (et le sel de la juxtaposition vient ici de ce que ce sont des Brigitte parallèles), qui descendent à Paris s'y établir étudiantes.

« O Desafio » de P.C. Saraceni.




« La Noire de... » de Ousmane Sembene.

Et là, tout se passe un peu comme dans ces policiers et ces westerns où la seule présence du héros au cœur pur fait ressortir la nature pourrie du monde environnant. Ici, c'est la présence des candides Brigitte, avec leur sens pervers du rétablissement des valeurs, qui fait éclater l'absurdité, donc le drame et la drôlerie, des problèmes qui se posent dans cet aboutissement aberrant de la civilisation occidentale qu'est la civilisation parisienne. Le tout, vu essentiellement à travers le milieu étudiant qui est celui des Brigitte, mais dans lequel Moullet fait choir de temps à autre des habitants venus des cercles extérieurs, soit plus équilibrés (ouvriers), soit moins (cinéphiles).

Mais le cinéma de Moullet, dans son absolu de simplicité, degré zéro de l'écriture cinématographique, en même temps qu'il anéantit, en ce qui le concerne, toutes les distinctions possibles entre tous les genres possibles, risque de très déconcerter les spectateurs avertis : cinéphiles, critiques, filmologues, historiens, etc., tous très conditionnés par le cinéma habituel : celui de Robbe-Grillet, Fellini, Bénazeraf, ou Clive Donner. Mais les non-conditionnés découvriront avec délices qu'il vient de s'épanouir, à côté d'un monde ubuesque, un monde brigittien. Michel DELAHAYE.

3

Traces à venir

« Qu'est-ce penser sinon bouger les yeux pour voir dans le noir et qu'est-ce aussi de rêver si ce n'est ne pas savoir que l'on songe. » J.-P. Faye.

Les deux longs métrages de Skolimowski témoignent du même souci de parcourir de fond en comble un trajet difficilement repérable et irréductible aux appellations reçues de situation, de déroulement ou d'exploration. Dans « Rysopis » ou « Walkover », l'absence de regroupement, de rassemblement est la seule constante. Bien sûr, les thèmes s'entrecroisent de l'un à l'autre film, parallèles ou convergents. Mais, au lieu de développer, de varier ou d'approfondir leur mouvement, ils le neutralisent, le confondent. La course d'un solitaire et le décor urbain, termes apparemment identiques dans les deux films, sont forcément détachés, isolés dans une autre région et un autre temps, sans aucune possibilité de ressemblance. Car la ressemblance se fonde sur l'identité, la caractérisation, le détail, et il semble que rien ne puisse permettre une prétendue individualisation, une quelconque distinction, une approximative reconnaissance dans l'univers de Skolimowski. Le personnage ne possède rien en propre et ne présente aucune particularité, aucun signe révélateur. Et ce qui lui arrive n'est guère plus déterminant. Faits et actes, paroles et gestes, apparaissent tels quels, débarrassés de toute motivation, de toute référence à un passé connu, de toute implication à un projet impératif, incolores et comme sans qualité. Chaque chose se trouve alors parasitaire, n'existant que pour perpétuer l'uniformité menacée (l'uniformité exclut en la résorbant toute ressemblance). L'attention du spectateur n'est pas attirée par une mise en relief, par une différenciation, par une accentuation, mais au contraire dispersée, incapable de saisir la configuration des lignes, d'effectuer la liaison, de suivre les contours, sollicitée par l'abondance des bribes, des amorces indéfinies oubliées sitôt que reçues parce que trop vite remplacées. Comme lorsqu'un regard parcourt une peinture de Tobey sans pouvoir délimiter non seulement une figure mais une tournure même, sans parvenir à choisir ou à s'arrêter, glissant dans un espace privé d'incurvation. L'allusion à Tobey s'arrête, bien sûr, à la composition, au remplissage (la douceur des tons du peintre ne trouvant pas son correspondant chez le cinéaste).

Mais comment parler d'un espace uniforme et plan à propos d'un auteur dont le principe est l'accumulation, dont le rythme grouillant ne tolère aucune retombée, provoquant sans cesse des accidents, retouchant et biffant pour mieux constituer sa matière, pour l'épaissir jusqu'à une espèce de saturation ? Sans que cela provienne d'un point de vue théorique (car son art est à l'opposé du système) on peut facilement se rendre compte du goût for-


« Rysopis » de Jerzy Skolimowski.



« Les Charmeurs innocents » de Andrzej Wajda : Jerzy Skolimowski, scénariste et boxeur.

cené de Skolimowski pour les plans longs, interminables. Non pas des plans-séquences dilatant la durée, figeant le récit, mais, au contraire, animant les figures avec excès, les précipitant d'éclairs en éclairs jusqu'au mot « fin ». Ce n'est plus l'ellipse ou la litote qui accélère la narration. Ce n'est plus le passage d'une phrase à une autre (où l'on se trouverait brusquement « ailleurs » et « après » ou « avant »), mais l'absence de ponctuation mêlant plus intimement les signes, les bousculant les uns sur les autres, les entraînant sans obstacle. Et l'on pense ici à « Gare du Nord » de Rouch où le plan unique était probant (il servait à rendre l'impossible possible). Rouch semblait vouloir restituer les facettes, les dimensions, le « relief » exact de l'espace et du monde. Il introduisait pour clore son histoire et la justifier une sorte de chavirement, de revirement abrupt et interrogatif, terrifiant. La longueur du plan était le seul moyen efficace pour renverser les données. Son utilité apparaissait clairement : il n'existait que pour mener à cet écroulement, à cette métamorphose que ne laissait aucunement prévoir le début de l'histoire. Chez Skolimowski, rien de tel. Le plan long ne possède pas un caractère fonctionnel. Il ne sert pas à perturber les éléments de la proposition originelle. Il participe d'une certaine vacuité diffuse, d'une sorte d'inutilité, voire de gratuité. Car la provenance et la destination n'ont pas cours au fil d'un mouvement aussi manifestement gaspillé. La multiplicité des événements qui alimentent le plan et forment la scène n'est pas sous-tendue par une volonté démonstrative. L'articulation du film — au contraire de Rouch — se fait par divergences, par effritements successifs, par dispersion. Des faits surviennent, imprévisibles, absorbant l'écran pour disparaître aussitôt, balayés par de nouvelles rencontres, d'autres intrusions. Ce ne sont pas tant des bouleversements que des sursauts, des symptômes. Ils participent d'une maladie généralisée proche de l'indifférence ou de l'effacement. Ils n'entretiennent pas les uns avec les autres des rapports d'éclaircissement ou de confusion. Il n'y a pas de trituration, mais, en dehors de toute répercussion, une vaste imbrication où les forces particulières s'égalisent, s'unissent. Comme si la forme éparpillée du discours le minait de l'intérieur, le détériorait, le décolorait. Et cela non par faiblesse ou par une quelconque complaisance, mais avec la dernière énergie possible. Car il semble que Skolimowski veuille faire croire, à contre-courant de l'émiettement alentour, par le prolongement du plan, par une volonté aveugle de le poursuivre indéfiniment, à quelque continuité rêvée, peut-être à un abordage tout proche susceptible de donner son plein sens à un si long parcours. Mais l'escale est toujours remise. Seule en subsiste la promesse illusoire, trimbalée avec la persévérance de l'ultime souffle. Il arrive même que ce vague espoir soit si profond et si envahissant qu'il prenne le dessus et plonge du même coup le paysage et les choses dans un demi-sommeil, les réduisant à de fragiles ou dérisoires tremblements, à des esquisses éphémères, à des intermittences.

On a beaucoup parlé de dispersion à propos de Godard ou de Resnais. En fait, lorsque le montage assemble des morceaux autonomes en vue d'une mosaïque plus ou moins précise, les failles ou les marges laissées sont nécessairement regroupées, structurées en vue d'une articulation arbitraire. Chez Skolimowski, il semblerait que naisse un cinéma de gravitation, réellement éparpillé, tout entier mené au fil d'une durée continue par une caméra mobile changeant aussi rarement d'angle qu'elle change souvent de champ (puisqu'en cours de route le personnage croise mille péripéties et que cette affluence est souvent traitée en un même plan). Comme si l'élaboration forcenée de tels plans provoquait le hasard au lieu de le soumettre, retrouvant par le biais fort détourné de l'acrobatie une spontanéité proche de l'improvisation, découvrant peut-être la tangible limite du mouvement libre et du mouvement savamment réglé. Car pour faire affluer autant d'incidents sur la route de son personnage, l'auteur doit agencer minutieusement l'itinéraire, développant certaines phases sans les privilégier, établissant de précises coïncidences, prévoyant les distances à parcourir et les rapportant à la gestuelle des acteurs sans interrompre non seulement la lancée mais le bonheur du champ variable. Et si l'une des composantes du plan dérange l'ensemble, la nécessité de recommencer la scène tout entière implique ici non seulement la reprise de la longue évolution mais la conquête du rythme qui la préside et la fonde. Chaque plan devient ainsi un saut périlleux, une espèce de performance (faisant songer aux improvisations du free-jazz). Si bien que le caractère prémédité du plan fait place à une liberté plus chèrement acquise, à un risque constant de déperdition et de déséquilibre, à une sorte de « funambulisme ». Une telle virtuosité ne manque pas de séduction et pourrait limiter les horizons, réduire les ambitions, ramenant la portée de l'œuvre au pur et simple tour de force. En fait, nous allons voir que la prouesse technique est ici et plus que jamais une prouesse morale.

L'étirement démesuré du plan et la variété des choses qui s'y passent n'ont de valeur qu'en relation étroite et directe avec le personnage que la caméra s'acharne à suivre pas à pas. Cet homme, anonyme et jeté au monde (comme on dirait jeté à la rue ou à la mer) est le support du film : il se livre à la même performance que l'appareil l'accompagnant. Il s'agit moins de deux mouvements parallèles que d'une cour-



« Walkover » de Jerzy Skolimowski.

se commune, d'un élan unique. La compétition est totale car l'acteur et l'auteur sont la même personne, à la fois devant et derrière la caméra, imposant la présence la plus physique qu'on puisse concevoir. Et Skolimowski se livre à corps perdu dans le cinéma, autant, semble-t-il, que puisse durer la part la plus enracinée, la plus primitive de lui-même : quelque chose comme le souffle, sorte de profondeur où le viscéral et le volontaire se mêlent intimement. Et les plans semblent alors suspendus à ce souffle qu'il s'acharne à tenir le plus longtemps possible ; comme si ce dynamisme était le dernier retranchement de la vie, la seule manifestation encore humaine lui permettant d'échapper à la catastrophe du silence. Alors, bien sûr, tout s'accélère, se précipite, se bouscule : années, visages et chemins se chevauchent si confusément qu'on ne sait plus très bien où commencer l'histoire et comment la raconter. On peut choisir une vie ou une journée, car le temps du souffle est celui de l'ultime compétition : dire le plus de choses, aller le plus loin possible.

« Que peut-on dire en deux minutes ? Quand je suis descendu aujourd'hui du train, au début je ne savais pas pourquoi je l'avais fait, puis j'ai compris que je pourrais te haïr maintenant que je t'ai vue faire l'andouille devant ces maquettes et crier maintenant que je sais que tu es tellement faible et que toi aussi tu l'as compris et qu'à cause de ça tu veux te tailler d'ici alors je te montrerai comment on peut lutter pour n'importe quoi, pour telles ou autres raisons, je n'ai pas de travail, de projets pour lesquels je pourrais lutter pour lesquels il faut lutter jusqu'à son dernier souffle, alors il faut lutter pour n'importe quoi jusqu'à son dernier souffle aussi et c'est ce que je te montrerai. Après, advienne que pourra entre nous car nous irons sûrement danser et après, après, je te regarderai partir, je te verrai te rendre sans lutter et ça me semblera invraisemblable. » (« Walkover ».)

Il semble n'y avoir pas d'espace dans l'univers de Skolimowski, les éléments le constituant se trouvant sans cesse modifiés, altérés, parfois désintégrés comme en ces usines métallurgiques de transformation, en ces laboratoires ou en ces amoncellements de ferrailles. Lorsque la convention pourrait fournir une éventuelle sécurité en plaçant les personnages dans leur décor familier, dans leur « habitation » au sens le plus intime du terme, le lieu n'en est pas moins exposé à tous les regards et à toutes les menaces. Ainsi la mansarde de « Rysopis » où la verrière ressemble à une vitrine, où l'on écoute aux murs, et l'appartement de « Walkover » où les étrangers pénètrent comme dans un moulin, où quelque vaste écran de télévision viole l'intimité en exposant des catastrophes, en déroulant d'autres espaces. C'est dire à quel point l'homme est « vu » dans cette absence de cloisonnement effectif. Il n'y a plus de différence entre le dehors et le dedans : les murs ne délimitent pas et ne protègent pas. Ils restent ouverts aux jeunes filles indiscrètes qui montent sur les toits, aux premiers venus.

A cette dérive spatiale vient s'ajouter une autre dérive peut-être plus profonde : sonore. Des bruits autonomes interfèrent, de puissance, de provenance, de nature différentes. Les uns chassent les autres sans souci de convergence ou de fluidité. La musique et les dialogues se trouvent insérés dans cette perspective cahotante. Les conversations ne reposent plus sur le traditionnel principe des réponses et des questions : elles se suivent sans se compléter, sans se préciser, reprenant ce qu'elles avancent, triturant, brouillant, multipliant la diversité des propos. Et au détour d'un plan, dans une abrupte rupture, apparait le visage de l'auteur récitant quelque poème décisif, venu d'on ne sait quelle planète. Comme chez J.-P. Faye, les répliques sont parallèles, éclatées. A la seule différence qu'elles participent ici d'une dernière violence, d'une puissance désespérée permettant la dernière course et l'éclairant au fil d'un emportement sans repos, d'une lumière irréelle. Dans un monde privé de coordonnées, le rêve a le champ libre. L'agitation ambiante devient impensable. La débâcle s'efface. C'est au bout de la nuit que menait le parcours : vient l'heure où l'on s'aperçoit qu'une fuite aussi éperdue fut moins vécue qu'imaginée. C'est alors que s'éloigne le train emmenant le conscrit de « Rysopis » et que s'écroule le boxeur de « Walkover », désarmé, ne sachant plus mettre un pied devant l'autre, comme un spectateur au sortir de la salle.

« Rêves irrévocables. Aucun réveil ne peut révoquer ce dont une nuit on a rêvé. Alors sur le quai de la gare tu te réveilleras trop tard. Tu verras ta vie s'éloigner comme ce qui s'évade du miroir quand on ouvre ses yeux dans le noir ». (« Walkover ».) André TECHINE.

Aleksandra Zawieruszanka dans « Walkover ».



4 — Une semaine comme une autre. Ceci est la petite histoire d'une semaine qui devrait être sans histoire puisqu'elle se voulait la semaine (presque) idéale du cinéphile futur : sept films, à chaque jour suffit son film, quelques étranges chefs-d'œuvre imparfaits, comme les plus grands et les plus proches, mais en tout cas des œuvres qui toutes, chacune à sa façon, tenaient le spectateur pour chose non négligeable — ce qu'il sut, n'en doutons pas, leur rendre. Comme il fallait s'y attendre un peu, les films les plus prisés furent « Prima della rivoluzione », « I pugni in tasca », « Rysopis », « Brigitte et Brigitte » et « Nicht Versöhnt » : non qu'ils soient des plus « faciles », mais sans doute parce qu'ils sont les plus entiers, ceux dont l'originalité est la plus immédiatement frappante (même si la plus déconcertante). Mais pour ce qui est des préférences du public, nous tenterons d'analyser dans notre prochain numéro les réponses de nos spectateurs à une petite enquête menée auprès des plus assidus (ceux qui n'ont pas participé à ce « sondage », qu'ils nous écrivent leurs impressions).

Elle n'était pas tout à fait comme toutes les autres, pourtant, cette semaine, puisque préparée de longue main et de longs mois, en de fiévreux débats, par des entrevues qui nous faisaient peu à peu tout (ou presque) entrevoir du monde étrange de la distribution et de l'exploitation, avec Pierre Edeline (le Napoléon et toute une chaîne versaillaise), Denis Chateau (attaché à la direction générale de Gaumont : le Saint-Paul et toute une chaîne nationale), Jacques Robert (F.F.C.C.), Jean-Jacques Célérier (organisateur maison), Louis Marcorelles (sourcier) et toute l'équipe enfin un peu égarée dans l'estimation des lois du marché...

Pour finir, un bilan point trop triste et qui de toutes façons dépassait nos plus optimistes prévisions : près de dix mille entrées pour la semaine dans les deux salles ; les frais couverts ; nul autre bénéfice que moral ; la perspective de recommencer l'an prochain et le projet de relancer, à la rentrée, l'aventure sur la province, dans les métropoles du moins, avec le concours des ciné-clubs ; l'appui réconfortant des critiques ; et aussi cette satisfaction intime d'avoir fait « bouger » les choses, d'avoir confronté lecteurs et amis à nos propres passions, sans compter le plaisir de revoir ces films, que nous avions découverts au hasard des festivals, dans de vraies salles, sur grands écrans, au sein d'un public véritable.

Mais il est un autre résultat de cette campagne, moins évident et, sans doute, plus important (à moins qu'il ne s'agisse d'une curieuse série de coïncidences), et c'est la sortie, présente ou prochaine, de quelques-uns de ces films — qui attendaient depuis longtemps leur heure — dans d'autres salles parisiennes (d'Art et Essai, enfin), en distribution normale : ainsi, pendant la « Semaine des Cahiers » sortaient à Paris « I pugni in tasca » (Panthéon) et « Walkover » (le second Skolimowski, au Studio de la Harpe). M. Bernocchi, le producteur de « Prima... » venu à Paris assister à la « Semaine » en repartait ayant (enfin) trouvé à son film un distributeur (Pierre Braunberger). Et ce n'est pas tout. Ce « Dieu noir et Diable blond » de Glauber Rocha que nous avions prévu de montrer, nous dûmes le remplacer au dernier moment par « A Falecida » : il venait de trouver, lui aussi, (après quatre ans d'attente) distributeur...

Et encore : le bruit court que Pierre Rissient s'emploie à faire sortir aussi « Nicht Versöhnt », de J.-M. Straub, prouvant par là — ce dont nous sommes persuadés — qu'il ne saurait y avoir de passion vraie pour le cinéma américain qui n'aille de pair avec la défense du nouveau cinéma...

Bref, que tous ceux qui ont bien voulu nous aider trouvent ici le témoignage de notre reconnaissance...

Nous n'en resterons pas là, donc, ni le nouveau cinéma non plus, d'ailleurs, puisque, à la fin même de notre « Semaine », commençait à Hyères le second « Festival du jeune cinéma » (voir compte rendu dans notre prochain numéro), festival appelé, à l'inverse de Cannes, à prendre de plus en plus d'ampleur et d'importance, dans la mesure même où la cause du nouveau cinéma se confond de plus en plus avec celle du cinéma comme art. A Hyères, nulle découverte, mais des certitudes vérifiées : celle que Lelouch (« Les Grands Moments »), Korber (« Le 17e Ciel »), Herman (« Le Dimanche de la vie ») ne sont cinéastes ni bons ni jeunes, tout désignés pour prendre la relève de nos artistes de la « qualité » à l'esbrouffe, venant rejoindre, auprès de Delannoy et Carné, Enrico et Bourguignon sur la voie servile du divertissement populaire à prétentions esthètes.



Lou Castel et Marino Masè dans « I pugni in tasca ».

En revanche, confirmation éclatante de ces outsiders du génie que sont Bertolucci et Moullet (dont le « Brigitte et Brigitte » emportait le Prix Spécial d'un jury assez spécial lui aussi). Mais c'est l'intention qui compte à Hyères, et c'est chose précieuse pour le nouveau cinéma que d'avoir en France un pareil port d'attache, Cannes, rade « blasée », ne lui étant ouvert que par accident, et n'accueillant la « Semaine internationale de la Critique » (dont M.D. vous parle plus haut) qu'avec une indifférence proche du mépris.

Or, si les festivals-foire se tuent lentement à consacrer la catatonie d'un certain cinéma, le temps vient des « festivals de travail », dont Hyères n'est encore que l'approche, et dont Pesaro et son Festival des « premières œuvres » reste le prototype. Aux bords de l'Adriatique, en effet, vont se trouver réunis, par Lino Micciché et Gianni Amico, le nouveau cinéma et la nouvelle critique (Roland Barthes, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini...), pour un dialogue que tout annonce fructueux : l'originalité de Pesaro est de ne pas séparer le nouveau cinéma de ses conditions d'existence d'une part, de sa critique d'autre part. Pour nous, en tout cas, il ne peut en aller autrement.

Jean-Louis COMOLLI.

La Question

entretien avec Robert Bresson par Jean-Luc Godard et Michel Delahaye

(Suite de la page 35) tombe complètement, si je prends un acteur. Le résultat n'a plus rien à voir avec ce qui doit être. Et si je le prenais, alors je devrais tout récrire, tout transformer, car ce que va faire un acteur, cela implique déjà, même à ce stade, une toute autre écriture.

Enfin, quand j'arrive à une simplification telle qu'il s'agit de trouver un éclair sur un visage, et qu'il faut trouver cet éclair, eh bien, cet éclair, un acteur ne me le donnera pas.

Godard Là, je pense que c'est comme si un peintre, au lieu d'un modèle, prenait un acteur. Comme s'il se disait : au lieu de prendre cette blanchisseuse, prenons une grande actrice qui posera beaucoup mieux que cette femme. Dans ce sens-là, bien sûr, je comprends.

Bresson Et notez bien que ce n'est pas du tout pour diminuer le travail de l'acteur. Au contraire, j'ai une énorme admiration pour les grands acteurs. Je trouve que c'est merveilleux, le théâtre ! Et je trouve que c'est extraordinaire d'arriver à créer avec son corps. Mais qu'on ne mélange pas !

Godard Est-ce que ça vous intéresserait, par exemple, de faire un film sur un acteur ? Et si vous aviez à le faire, comment le feriez-vous ? Je veux dire : un film sur le fait de jouer. Car, en définitive, c'est le fait de jouer qui ne vous intéresse pas, si ce jeu doit servir de base à la création, le fait d'être soi-même et de n'être pas soi-même, mais dans le cas d'un film fait sur le fait de jouer ?... Parce qu'il y a déjà un peu de ça dans « Balthazar ». Je pense à Arnold. Il est un peu un personnage d'acteur.

Bresson Vous voulez dire qu'il représente un acteur ?

Godard Il pourrait représenter le théâtre et la grandeur.

Bresson Là, non, je ne vous suis pas. Parce que ce n'est pas le même principe. Il ne savait pas. Il ne savait rien. Quand il doit dire une phrase, c'est absolument mécanique. Dire la phrase le plus mécaniquement possible, c'est tout ce que je lui demandais.

Godard Je ne parle pas ici de la personne qui joue, mais du personnage, tel qu'on le voit dans le film.

Bresson Le personnage ? Oui, peut-être, parce qu'il est pittoresque. Alors, peut-être, comme cela, oui. Parce qu'il a plus de relief que les autres.

Godard C'est peut-être un des vices auxquels vous n'avez pas pensé...

Bresson Il a un relief plus évident.

Godard Par rapport aux autres, il est quelque chose qu'ils ne sont pas. Et il pourrait, plus qu'eux, représenter le théâtre.

Bresson C'est-à-dire qu'il est un personnage beaucoup plus mystérieux, donc il est en même temps plus précis, et presque palpable. Il est par là un personnage de fiction.

Godard Ce que j'appelle jouer, ce n'est pas être acteur ou pas, c'est faire ce que fait Arnold dans votre film, par exemple : dire adieu à la borne kilométrique et au poteau télégraphique. C'est sublime, mais c'est autre chose, c'est... Enfin c'est ça que j'appelle jouer, ou être romantique. Or, aucun des autres personnages, justement, ne ferait cela. Ils sont dans d'autres mondes.

Bresson C'est peut-être cela : nous entrons dans un autre monde, qui est le monde de la poésie — trop peut-être. Cependant, moi, j'ai vu souvent des ivrognes — des types saouls — parler à des bornes et à des arbres...

Godard Ah oui, mais ce sont des poètes.

Bresson Oui, d'accord, mais je veux dire que là, je n'ai pas cherché à entrer dans un domaine poétique, théâtral ou romanesque. Vous savez : tout, dans ce film — avec des arrangements — vient, au fond, de réminiscences et d'expériences personnelles. Ainsi, quand je le fais parler à la borne, c'est vraiment que j'ai vu des choses analogues. Je me rappelle, autrefois, pendant mon enfance : à l'époque, il y avait des tas de types comme ça, qui passaient sur les routes, à la campagne, et à qui on donnait asile, qu'on hébergeait...

Delahaye Des chemineaux...

Bresson Oui, des chemineaux. Eh bien, j'en ai vu parler à des objets, à des plantes... Hier, j'ai vu un type, sur l'avenue de Wagram, parler à une « pissotière ». Je n'ai pas très bien compris ce qu'il disait, mais ce devait être curieux...

Delahaye Vous avez dit, tout à fait au début, et vous venez de le redire, que vous vous mettiez dans vos films. Or, vous avez dit aussi que vous vous y mettiez grâce à l'acteur — plutôt : au non-acteur. Alors, ces personnages, que vous prenez parce qu'ils ne sont pas acteurs, ne les prenez-vous pas quand même pour les personnages, justement, qu'ils sont déjà dans la vie, avec ce qu'ils peuvent avoir pour vous de proche, ou de familier ?

Je prends Pierre Klossowski, par exemple. Avant même votre film, il est un personnage. Lorsque vous l'avez fait entrer dans le film, ne l'avez-vous pas pris en fonction de ce qu'il était déjà dans la vie, de ce qu'il avait vécu, écrit ?

Bresson Bien sûr, ça joue, mais ce qui joue surtout... Car on peut très bien avoir mené toute une vie et... Enfin vous savez combien la vie d'un écrivain — et je ne suis pas le premier à en parler — combien la vie d'un écrivain peut être différente de ce qu'il écrit, et comme on peut se tromper sur lui. C'est toute l'histoire de la critique de Proust. Faut-il regarder la vie de quelqu'un pour juger son œuvre ? C'est son œuvre. Et c'est sa vie.

Je veux dire par là qu'il faut faire attention. Ce qui est important, c'est de le voir, de le sentir manœuvrer pour arriver à une ressemblance morale. C'est tout. Mais la ressemblance morale peut très bien n'avoir rien à faire avec la profession, avec le travail de l'être en question.

Delahaye Mais si Klossowski n'avait pas écrit de livres, s'il ne s'était pas fait connaître comme tel, vous ne l'auriez peut-être pas connu, donc pas pris.

Bresson Je ne l'aurais pas connu parce qu'on ne m'aurait pas fait penser à lui, qu'on ne l'aurait pas amené chez moi. Vous voyez ce que je veux dire ? De même Anne Wiasemsky, la Marie du film, m'a été amenée par Florence Delay. Vous voyez comme un travail antérieur en amène un autre. Et Florence Delay m'avait été amenée par une amie, avec qui j'avais fait des essais, qui m'avait parlé d'elle, m'avait dit comment elle était, ce qu'elle était. Là, il y a beaucoup d'intuition, mais il y a aussi une espèce de recherche, profonde, intérieure, et pas du tout extérieure.

Là, nous entrons aussi dans le domaine du son. Je dis que la voix n'est pas seulement ce qu'on dit : des bruits. La voix est la chose la plus révélatrice qui existe. Tous les gens que je prends, j'aimerais mieux les avoir d'abord connus au téléphone, plutôt que les voir entrer chez moi sans les avoir entendus. J'ai eu là-dessus des expériences extraordinaires. J'ai vu, une fois, quelqu'un qui m'avait beaucoup plu ; j'ai même vu plusieurs personnes à des intervalles différents, que je croyais connaître. Et puis, un jour, je les ai entendues au téléphone. Alors, là, mon opinion s'est trouvée complètement changée. Et c'est aussi pourquoi il nous faut toujours faire la part de ce qui est le son et de ce qui est l'image.

Oui : une voix au téléphone, c'est quelque chose d'extraordinaire. Alors j'écoute beaucoup parler. C'est la voix qui nous renseigne le plus sur les gens. De plus, quand je choisis les personnages, je vois les amis qui me les ont amenés, je parle d'eux, je vois s'ils correspondent, et, en effet, quelquefois, j'ai de la veine. Rarement, jusqu'ici, je me suis trompé. Or, cette personne dont vous êtes finalement sûr, dont vous êtes sûr de ne pas vous être trompé sur son caractère, son personnage, sa vie intérieure, si, au moment où vous la mettez dans votre séquence... Bon. Donc, vous l'y mettez. Et il arrive ceci : quelque chose ne va pas. Alors là, si quelque chose ne va pas, il y a quelque chose d'admirable qui se passe : comme c'est vous qui vous êtes trompé, le résultat

est que vous vous corrigez par rapport à elle, au lieu que ce soit elle qui se corrige par rapport à vous. C'est là, c'est de cette façon-là qu'on entre dans la création cinématographique, une façon qui peut mener très loin.
C'est-à-dire que mon personnage ne se modifie pas seulement par rapport à moi. Si vous voulez : je m'éclaire de sa lumière et il s'éclaire de la mienne. C'est un mélange, une espèce de fusion. C'est une cire... Ce sont deux cires qui se fondent l'une dans l'autre, et à un point...
Mais c'est petit à petit que je me suis aperçu de cela, et c'est seulement maintenant que je le vois bien, que je vois là une mine extraordinaire, mais tout cela n'est possible qu'avec des non-acteurs.
Delahaye Mais un non-acteur ne peut-il aussi révéler de lui dans un film quelque chose qu'il ne révèle pas dans la réalité, une chose dont lui-même, peut-être, ne soupçonne pas qu'elle est en lui ? Par exemple, un type très mou dans la vie peut être, dans un film, sans qu'il l'ait cherché, dur ou courageux.
Bresson C'est possible, oui. Il montre alors une dureté qu'il n'a jamais laissée voir. Et c'est cela qui est admirable. Car nous sommes complexes. C'est pourquoi, quand vous voulez montrer un type mou, au cinéma, c'est se tromper que le faire mou. Car il a aussi le contraire en lui.
Mais le public est amoureux du faux. Pourquoi ? Parce que l'habitude du théâtre est une habitude qu'il faudra un très long temps pour faire perdre, et que le fait d'aller au théâtre... je veux dire qu'il n'y aurait pas de théâtre s'il n'y avait pas un parti pris du faux de la part du créateur. Car il n'y a pas de théâtre sans faux. Et même le faux de l'acteur est indispensable. Bon. Mais alors, n'allons pas mettre cet acteur faux devant une caméra qui est un miracle, et qui prend des choses que ni votre œil, ni votre oreille ne peuvent prendre. Pourquoi lui donner du falsifié ? Donnez-lui du vrai !
Ça n'a aucun intérêt de dire à un monsieur : je prends un document sur vous, que je vais mettre dans les archives, et on dira plus tard : voilà comment on jouait la comédie en 1966.
Mais ce n'est pas du tout pour aller contre ce que vous faites et contre ce que vous sentez, vous, Jean-Luc Godard. C'est seulement que vous m'avez questionné... Mais vous savez que j'aime beaucoup ce que vous faites, et que ça me rafraichit beaucoup d'aller voir vos films.
Mais là, vous êtes, vous aussi, dans un domaine qui n'est pas le domaine habituel. Qui n'est pas le domaine du cinéma. Qui est encore autre chose. Sans doute vous servez-vous un peu du cinéma pour faire ce que vous faites, mais ce que vous faites est bien à vous. Et rien de ce que j'ai dit n'était fait pour mettre en avant ce que je pense ni pour...
Godard Ah mais je crois, j'ai l'impression, par rapport à vous, de ne pas faire du cinéma. Je ne veux pas dire du tout que j'ai le sentiment de faire des choses pas intéressantes, mais, par rapport à vous, j'ai le sentiment de ne pas faire de cinéma. Quoi que ce ne soit pas le mot qui convient. Disons : du cinématographe.
Bresson Il y a aussi un autre reproche qu'on m'a fait. On m'a dit : c'est par orgueil que vous ne prenez pas d'acteur. Mais qu'est-ce que ça veut dire ? Je réponds : croyez-vous que ça m'amuse de ne pas prendre d'acteur ? Car non seulement ça ne m'amuse pas, mais cela représente un travail terrible. Et puis je n'ai jamais fait que six ou sept films... Croyez-vous que ça m'amuse de rester ainsi en panne ? D'être chômeur ? Je ne trouve pas ça drôle du tout, moi ! J'ai envie de travailler, j'aimerais beaucoup mieux travailler tout le temps. Et pourquoi ne suis-je pas arrivé à tourner davantage ? Parce que je ne prenais pas d'acteur ! Parce que j'ignorais ainsi un aspect commercial du cinéma, basé sur les vedettes. Donc, dire des choses comme ça, c'est absurde !
Et je pense, d'ailleurs, que la critique, la mauvaise critique, qui représente au fond la majorité, non seulement détourne le public d'une meilleure voie, mais aussi rend mauvais des réalisateurs qui pourraient l'être moins. Il y a d'abord l'optique du théâtre, qu'on accepte trop, et aussi cette politique, très mauvaise, de la louange constante.
Godard Il faut dire que le théâtre est plus ancien. Il existe depuis tellement de temps qu'on a du mal à ne pas s'y référer.
Bresson Oui. Et quand on pense que ça existe encore, des gens qui pensent, et parfois écrivent — je l'ai encore lu récemment — qu'un film muet est du cinéma pur ! Penser qu'on en est là !...
Godard Ils disent ça, oui, mais n'empêche que, quand ils voient un film muet, ils ne peuvent plus le supporter !
Bresson Et ce que je disais va même beaucoup plus loin : il n'y a pas eu de cinéma muet. Ça n'a jamais existé ! Car on faisait effectivement parler les gens, seulement ils parlaient dans le vide, on n'entendait pas ce qu'ils disaient. Alors, qu'on ne dise pas qu'on avait trouvé un style muet ! Non. C'est absurde ! Il existe des gens comme Chaplin et Keaton qui ont, pour eux-mêmes, trouvé un style, d'ailleurs merveilleux, de mimique, mais le style qu'ils donnaient à leurs films n'était pas un « style muet ». Là-dessus aussi, je dirai certaines choses, dans mon livre. Car je crois que c'est vraiment le moment de le faire. Seulement, pour faire des choses en plus, en dehors, il faut du temps. Et à chaque fois que je m'y mets... Je n'arrive pas. C'est qu'un film, pour moi, c'est non seulement travailler au film, mais être dans le film. J'y pense tout le temps. Et tout ce que je vis, ce que je vois, tout cela se situe par rapport au film, passe par le film. Aller à côté, c'est comme changer de pays.
Alors, ce livre n'avance pas. Pourtant, il faut le faire. Et je suis très impatient de le faire. Je crois que c'est le moment. Car le cinéma tombe. Et c'est une telle chute !
Hier, je suis entré dans le Cinérama. Car vous savez qu'on peut y accéder à partir du Studiorama (2). Et souvent, je vais m'asseoir au balcon, où il n'y a personne, et quand on voit cet immense écran, qui couvre tout, ça fait un effet !... Et les trains... qui partent d'un bout et qui reviennent sur vous ! C'est magnifique, cette invention ! Les gens partent de votre poche droite et rentrent dans votre poche gauche ! Alors, quand c'est un train qui vous rentre dedans !... c'est merveilleux !... Hier, donc, au balcon (et il y avait là un couple d'amoureux qui ne regardait d'ailleurs absolument pas le film (3), hier j'ai vu ce cinéma et ça m'a stupéfié.
Godard Il m'est arrivé la même chose, il y a quatre jours, au Studiorama. Je suis allé aux lavabos, qui sont à la hauteur du balcon du Cinérama, et je me suis assis au balcon. Et c'est vrai : on entre dans un théâtre... J'ai vu quelques images du film : des cinglés qui se trémoussaient. C'est là qu'on voit que le cinéma n'est pas la même chose que le cinématographe.
Bresson Absolument ! Or, c'est ça, maintenant, le cinéma.
Delahaye Pouvez-vous dire, exactement, quelle impression vous avez eue à ce moment ?
Bresson Une impression horrible ! L'impression de l'absolu du faux, le faux étant saisi par un appareil miraculeux, et encore renforcé. Car on a là un renforcement délibéré du faux pour bien le faire entrer dans la tête du spectateur. Et quand ils ont ça dans la tête, je vous garantis qu'il est difficile de le leur faire sortir !
Delahaye Ce que vous venez de dire me rappelle le point d'où nous étions partis il y a une demi-heure, à savoir l'écart qu'il y a entre ce que vous faites et le cinéma. Or, cela me fait penser à un autre écart : celui qu'il y a entre les choses que vous montrez et les éléments réels dont vous parliez. Je prends comme exemple un élément de « Balthazar » (emprunté à une réalité contemporaine un peu comme « Le Vent souffle où il veut », qui partait, lui, de faits précis) : l'épisode des mauvais garçons — des blousons noirs. Dans les deux cas, vous semblez vouloir dégager expressément, de faits ou d'éléments précis de l'actualité, une signification générale qui les dépasse. Ces réalités sont chez vous épurées de tous les éléments auxquels on s'attache justement aujourd'hui, et auxquels un autre réalisateur s'attacherait. Et ce qu'on voit dans votre film, c'est une réalité qui est bien la nôtre (car l'écart est, en un sens, un faux écart, et la réalité vous y revenez), mais qui est devenue le support... en quelque sorte : d'une fable intemporelle.
Bresson Je pense que l'écart se situe surtout ici : le cinéma copie la vie, ou la photographie, tandis que moi, je

recrée la vie à partir d'éléments aussi nature, aussi bruts que possible.

Godard On pourrait préciser ce qui a été dit tout à l'heure en disant que le cinématographe, contrairement au cinéma, est moraliste.

Bresson Ou, si vous voulez : c'est le système de la poésie. Prendre des éléments aussi écartés que possible dans le monde, et les rapprocher dans un certain ordre qui n'est pas l'ordre habituel mais votre ordre à vous. Mais ces éléments doivent être bruts.

Le cinéma, au contraire, recopie la vie avec des acteurs, et photographie cette copie de la vie. Donc, nous ne sommes absolument pas sur le même terrain. Quand vous parlez de l'actualité, disons de la contemporanéité, moi je n'y pense pas du tout. Et si la référence à l'époque s'imposait, alors peut-être y penserais-je, en ce sens que je me dirais que, justement, j'aime bien être en dehors de l'époque. A partir du moment où je cherche à aller assez profond à l'intérieur des êtres, cela fait partie des dangers que je dois éviter.

Ici j'ajoute une autre chose que je n'ai pas encore dite et qui est importante : la grande difficulté, dans ce que je cherche à faire, dans ce qui est, en somme, une pénétration dans l'inconnu de nous-mêmes, la grande difficulté est que mes moyens sont des moyens extérieurs, et qu'ils sont donc en rapport avec les apparences, toutes les apparences, aussi bien l'apparence de l'être lui-même que l'apparence de ce qui l'entoure. La grande difficulté est donc de rester à l'intérieur, toujours, sans passer à l'extérieur ; c'est d'éviter qu'il ne se produise tout à coup un décrochage terrible. Et c'est ce qui m'arrive quelquefois, auquel cas j'essaie de réparer la faute.

Je prends un exemple dans mon film : celui des mauvais garçons. Quand ils versent de l'huile sur la route et que les voitures dérapent, là, je suis complètement à l'extérieur. Et c'est un grand danger. Alors, je me rattrape comme je peux pour reprendre les êtres dans ce qu'ils ont d'intérieur.

Delahaye Ici je précise ce que je voulais dire : actuellement, quand le cinéma montre, par exemple, des blousons noirs, nous voyons aussi cela comme un document sociologique, ce qui implique que ces garçons sont conditionnés par certaines choses, et, à tort ou à raison, on tient compte de cela, ce qui fait qu'à la limite tout peut s'expliquer et qu'on ne peut plus juger.

Tandis que chez vous, il semble que ces garçons sont une des incarnations possibles du Mal.

Bresson Je suis arrivé à faire cela en me disant que c'était dangereux, sans trop abîmer, sans trop disperser. Car c'est ça la dispersion : passer d'un point de vue à un autre, c'est-à-dire, comme je le disais tout à l'heure, d'un point de vue intérieur à un point de vue extérieur.

Et c'est pour cela que je crois, que je suis persuadé que, dans le cinéma, on peut faire sans doute un travail d'équipe avec scénariste, dialoguiste, adaptateur, décorateur, etc., mais que ce travail aboutit forcément à la divergence. Car chacun va dans son sens, et la chose à laquelle tout cela doit aboutir est, par avance, totalement dispersée, en plus : réduite. C'est-à-dire que l'on en arrive, à partir d'un sujet de Victor Hugo, à un roman d'Hemingway, et c'est également pour ça qu'au terme de l'opération on peut aussi bien dire qu'Hemingway ressemble à Victor Hugo.

De toute façon, on obtient un roman-cinéma qui n'a plus rien à faire avec rien. C'est cela, ce cinéma absolument égal qui, en définitive, embête tout le monde parce que tout y est toujours pareil.

Mais, finalement, je crois que je me redis et que je rabâche beaucoup de choses...

Godard C'est forcé, mais c'est ça, le ton de la conversation, et c'est pourquoi finalement, je crois qu'il faut garder ce ton.

Delahaye Vous disiez tout à l'heure que vous restiez parfois à l'extérieur (dans le cas des mauvais garçons, par exemple). Alors, ne peut-on dire que, de là où vous êtes, vous posez un jugement de moraliste — pour reprendre le terme utilisé tout à l'heure par Jean-Luc Godard. Car c'est un peu à cela que je me référais tout à l'heure.

Bresson Je dis qu'alors, c'est pour cela que je donne à certaines personnes l'impression de m'attacher à tout ce à quoi les autres ne s'attacheraient pas, c'est-à-dire de choisir, parmi dix choses à faire, justement celles que les autres ne prendraient pas. Pourquoi ? Parce que eux sont extérieurs, parce que eux photographient quelque chose, et que moi, je sais que les autres choses me disperseraient, et que celle-là est la seule qui puisse me convenir.

On a pu dire, par exemple (je ne sais si on avait raison), que ce que je fais, ce sont des essais, des tentatives (mais cet essai que j'ai fait, d'après Bernanos, était vraiment une tentative). Or, là, les gens m'ont dit : c'est drôle, vous avez pris de ce roman tout ce qui paraissait ne pas être cinématographique, et vous avez laissé tout le reste. J'ai dit : bien sûr ! puisque je cherchais tout à fait autre chose ! Donc, il est normal que les autres prennent ce qu'ils veulent prendre, quand ils font leurs films habituels, et que moi je prenne, sans le vouloir d'ailleurs, ce qui peut me servir pour faire mon film à moi.

Ce n'est pas pour parler d'originalité vis-à-vis de moi, j'en parlerais plutôt vis-à-vis de n'importe qui sauf de moi. Mais, il y a, à ce propos, une définition de l'originalité qui est magnifique et qui pourrait peut-être nous servir — mais peut-être en la transformant, en récrivant la chose — c'est : « L'originalité, c'est de vouloir faire comme les autres sans jamais y parvenir ». C'est un mot merveilleux et qui est d'une vérité extraordinaire.

Or, il y a un peu de cela chez moi. Je suis maladroit. J'ai peut-être essayé au départ de faire comme les autres. En effet : j'ai pris des acteurs, j'ai fait, ou essayé de faire, des films comme les autres, mais je n'y suis pas arrivé. Ou plutôt : je me suis aperçu que si je faisais comme les autres, je ne pourrais pas dire ce que j'ai à dire, parce que je n'arrivais pas à me servir de ces moyens.

Godard Il y a deux tendances chez vous (et je ne sais laquelle vous semble le mieux correspondre à vous) : vous êtes, d'une part, un humaniste, d'autre part, un inquisiteur. Est-ce que c'est conciliable, ou est-ce que... ?

Bresson Inquisiteur ? Dans quel sens ? Pas dans le sens...

Godard Ah, pas dans le sens Gestapo, bien sûr ! Mais dans un sens, disons...

Bresson Pas dans le sens Inquisition ?... Saint Dominique ?...

Godard Ah si, quand même...

Bresson Ah !... Non. Non...

Godard Ou alors, disons surtout : Janséniste.

Bresson Janséniste, alors, dans le sens de dépouillement...

Godard Oui, mais quand même, il y a autre chose, et le mot inquisiteur...

Bresson Enfin, Inquisiteur !... Vous ne voulez pas dire que j'impose ma façon de voir les choses. Car j'impose, oui — je ne peux pas faire autrement — ma façon de voir, de penser, ma vue personnelle, mais comme tous les gens qui écrivent...

Enfin, si Inquisiteur il y a, je dirais alors que je vais chercher chez les gens ce que je trouve de plus raffiné et de plus personnel.

Godard Oui, mais il y a en même temps un côté terrible...

Bresson La Question, alors ?...

Godard Oui. La Question.

Bresson Comme vous dites : bien sûr, je pose la Question.

Godard Voilà !

Bresson La Question qui fera sortir la réponse. Mais nous vivons, nous posons des questions, et, peut-être, nous donnons nous-mêmes des réponses, ou nous attendons des réponses. Mais il est certain que ce mode de travail est un questionnaire. Seulement, c'est un questionnaire dans l'inconnu, c'est-à-dire : donnez-moi quelque chose qui me surprenne. C'est ça, le truc. Et si vous avez des acteurs, vous n'y arriverez pas. Il y a trop de choses qui s'interposent. Il y a des paravents.

Delahaye J'en reviens au Jansénisme. Ne croyez-vous pas qu'en dehors de la question de dépouillement, il y a un accord profond entre votre vision et la vision janséniste du monde, par exemple, et précisément : sur le Mal ? Chez vous, le monde semble condamné...

Godard Et, justement, Pascal est un Inquisiteur, et, pour moi, s'il y a un film qui est pascalien, c'est bien « Balthazar ».

Bresson Vous savez : Pascal est tellement grand pour moi, mais il est grand pour tout le monde...

Mais, dans le Jansénisme, il y a peut-

être ceci, qui est aussi une impression que j'ai : c'est que notre vie est faite à la fois de prédestination — Jansénisme, donc — et de hasard. Donc, le hasard (nous retrouvons le hasard-Balthazar), c'est peut-être bien ça (et là je m'en rends compte) qui a été le point de départ du film.
Très exactement : le point de départ a été une vision foudroyante d'un film dont l'âne serait le personnage central.
Godard Comme Dostoïewski — que vous citez dans le film — qui a vu tout à coup un âne et a eu la révélation de quelque chose. Et ce petit passage, en deux mots, dit tellement...
Bresson Oui. C'est merveilleux. Vous trouvez que j'aurais dû le mettre en exergue ?
Godard Non... Non. Mais c'est bien de l'avoir mis dans...
Bresson Oui. J'ai été émerveillé quand j'ai lu ça. Mais je l'ai lu après avoir pensé à l'âne, voyez-vous.
Enfin : c'est-à-dire que j'avais lu « L'Idiot », mais je n'avais pas fait attention. Et puis, il y a deux ou trois ans, en relisant « L'Idiot », je me suis dit : Mais quel passage ! Voyez l'idée admirable !...
Godard C'est ça : vous y avez pensé, comme Muichkine...
Bresson Absolument admirable, de faire renseigner un idiot par un animal, de lui faire voir la vie à travers un animal, qui passe pour idiot mais qui est d'une intelligence !... Et de comparer cet idiot, (mais vous l'avez en tête : vous savez qu'il est en fait le plus fin et le plus intelligent de tous), de le comparer à l'animal qui passe pour idiot, et qui est le plus fin et le plus intelligent de tous. C'est magnifique.
Magnifique cette idée de faire dire à l'idiot, en voyant l'âne et en l'entendant braire : Voilà ! j'ai compris !... Ça, c'est extraordinaire, c'est le génie.
Mais ce n'est pas cela, l'idée du film. L'idée est venue, peut-être, plastiquement. Car je suis peintre. Une tête d'âne me semble, à moi, quelque chose d'admirable. La plastique, sans doute. Puis, tout d'un coup, j'ai cru voir le film. Puis je l'ai perdu, et le lendemain, quand j'ai voulu m'y remettre... Plus tard, je l'ai retrouvé.
Godard Mais quand vous étiez petit, vous n'avez pas vu...
Bresson Si ! J'ai vu des tas d'ânes...
Godard Oui, et puis, dans les milieux protestants, il y a toujours beaucoup d'ânes.
Bresson Oui, bien sûr, j'en ai vus... Et l'enfance joue tout de même un rôle très important, elle aussi.
Godard Leenhardt, lui aussi, a vu plein d'ânes dans sa jeunesse...
Bresson Mais vous savez que l'âne est un animal merveilleux. Et là, il y a une autre chose que je peux vous dire, c'est que j'avais une très grande peur, non seulement en écrivant sur le papier, mais en tournant le film, que cet âne ne soit pas un personnage comme les autres, c'est-à-dire paraisse un âne dressé, un âne savant. J'ai donc pris un âne qui ne savait absolument rien faire. Pas même trainer une charrette. J'ai même eu beaucoup de mal à lui faire trainer la charrette du film. En fait : tout ce que je croyais qu'il me donnerait, il me l'a refusé, et tout ce que je croyais qu'il me refuserait... il me l'a donné.
Trainer une charrette, par exemple, on se dit : un âne va faire ça. Eh bien, pas du tout !... Et je me disais aussi : quand il va falloir le dresser pour le cirque... Et ce qui est arrivé, c'est que j'ai arrêté le film, l'âne non dressé, et que je l'ai remis au dresseur pour qu'il puisse tourner les séquences du cirque. J'ai dû attendre deux mois avant de les tourner.
Godard Oui : dans la scène du cirque, il a bien fallu qu'il sache frapper avec les sabots.
Bresson Donc, j'ai attendu deux mois qu'il soit prêt. C'est d'ailleurs pour ça que le film est un peu en retard. Mais au début, j'étais très inquiet. Et ce que je vous ai dit rejoint un peu, si vous voulez, ce que je vous disais des acteurs tout à l'heure. J'ai voulu que cet animal soit, même en tant qu'animal, une matière brute.
Et peut-être que les regards que l'âne a donné à certains moments, sur les animaux, par exemple, et ailleurs : sur les personnages, peut-être qu'ils n'auraient pas été les mêmes s'il avait été un âne soumis et dressé. Mais j'ai découvert — ou plutôt vérifié — quelque chose qui contredit tout ce qu'on pense sur l'âne (et, bien que cela ne m'ait pas surpris, cela m'a quand même étonné) : à savoir que l'âne n'est pas du tout un animal obstiné, ou, s'il l'est, c'est qu'il est beaucoup plus intelligent et sensible que les autres : quand quelqu'un le brutalise, il s'arrête brutalement et ne fait plus rien. Or, le dresseur (qui est un homme intelligent et un excellent dresseur) m'a tout de suite dit, comme je lui demandais si l'âne n'est pas plus difficile à dresser que le cheval : c'est exactement le contraire. Le cheval, qui est bête, est assez difficile à dresser, mais l'âne, dès que vous lui dites quelque chose, pourvu que vous ne fassiez pas le geste qu'il ne faut pas faire, comprend immédiatement ce qu'il a à faire.
Godard Je pense tout à coup à un autre point de vue, formel. C'est l'angle ou la grosseur, sous lesquels il fallait filmer les regards pour bien les rendre.
Bresson Bien sûr.
Godard L'âne a son regard de côté, alors que nous, nous avons les yeux de face.
Bresson Oui, bien sûr.
Godard Et il fallait être certain... Enfin : il ne fallait pas être un millimètre trop à gauche ou à droite...
Bresson Il y a encore autre chose : je n'ai pas eu du tout, avec cet animal, les obstacles auxquels je m'attendais, mais d'autres, d'un autre ordre. Par exemple, quand je tournais en extérieurs, dans la montagne, ou près de Paris, je travaillais avec un petit appareil, et il faisait du bruit. Eh bien, dès que cet appareil était trop près de l'âne, le bruit l'empêchait de faire quoi que ce soit. Vous voyez les difficultés dans lesquelles je pouvais être ! Il fallait donc le distraire par autre chose, pour tâcher d'attraper son regard. Mais il m'est arrivé aussi de me servir justement de cette attention au bruit pour attraper certains regards.
En tout cas, des difficultés de ce genre, plus la pluie, tout cela a rendu le film très difficile, et j'ai dû improviser tout le temps. Je me trouvais tout le temps dans l'obligation de tout bouleverser. Je ne pouvais faire telle chose de telle façon ou à tel endroit, il me fallait la faire de telle autre, et à tel autre endroit.
Pendant toute la dernière scène, celle de la mort de l'âne, j'ai eu une angoisse terrible, car je craignais de ne jamais pouvoir arriver à ce que je voulais. J'ai eu un mal énorme pour obtenir que l'âne fasse ce qu'il devait faire, ce que je voulais qu'il fasse. Et il ne l'a fait qu'une fois, mais enfin, il l'a fait. Seulement, il a fallu le provoquer à le faire, d'une autre façon que celle à laquelle j'avais pensé. Cela se situe dans le film au moment où l'âne entend les cloches et dresse les oreilles. C'est en attrapant quelque chose, au dernier moment, que ça a marché : il a eu la réaction qu'il fallait. Cela, il ne l'a fait qu'une fois, mais c'est merveilleux. Voilà le genre de joies que vous donne quelquefois le tournage. On est dans de terribles difficultés, et, tout à coup, le miracle se produit.
Delahaye Et le hasard...
Bresson Oui, le hasard... Et j'aime le titre. Quelqu'un m'a dit : je n'aime pas cette répétition. J'ai répondu : mais c'est merveilleux, un titre rimé.
Godard Oui, c'est merveilleux, un titre comme ça.
Bresson Et, en plus, quelle justesse, par rapport au film, que ce Hasard-Balthazar... Et nous revenons au Jansénisme, car je crois vraiment que notre vie est faite de prédestination et de hasards.
Quand on étudie la vie des gens, des grands hommes par exemple, c'est une chose qu'on voit très bien. Je pense à la vie de Saint Ignace, par exemple, dont j'ai cru pouvoir, un moment, faire un film — que je ne ferai pas. Eh bien, en étudiant la vie curieuse de cet homme qui a fondé le plus grand ordre religieux (le plus nombreux, en tout cas, et qui s'est répandu dans le monde entier), en étudiant sa vie, on sent qu'il était fait pour cela, mais tout, dans sa marche vers la fondation de cet ordre, est fait de hasards, de rencontres, à travers quoi on le sent peu à peu arriver à ce qu'il devait faire.
C'est aussi un peu le cas de l'évadé, dans « Un condamné à mort s'est échappé » : il va vers un certain point. Il ne sait absolument pas ce qui se passera là-bas. Il y arrive. Et là, il a à choisir. Il choisit. Et il arrive à un autre point. Et là, encore, le hasard le fait choisir autre chose.
Pour Saint Ignace, il en va exactement de même. Tout ce qu'il a fait, il ne l'a pas fait lui-même. Il l'a fait grâce à ses rencontres.
Delahaye Dans le « Condamné », le

cheminement du héros fait aussi penser au cheminement spirituel de Saint Jean de la Croix.

Bresson Oui, oui. Parce que, tout au fond, si nous voulons faire attention : tout se ressemble dans une vie. Même les vies les plus simples et les plus plates ressemblent à une autre vie, d'un autre homme. Mais avec des accidents, des hasards différents...

Dans la vie des grands hommes, cela se voit, parce qu'on en parle, parce qu'on connait les détails, mais je suis persuadé que nos vies à tous sont exactement faites de la même façon, c'est-à-dire faites de prédestination et de hasards.

On sait bien que nous sommes faits à cinq ou six ans. A cet âge, c'est fini. A douze ou treize ans, ça se voit. Et après, nous continuons d'être ce que nous avons été, en utilisant les différents hasards. Nous les employons pour cultiver ce qu'il y avait déjà en nous, et peut-être que si cela n'avait pas été cultivé, personne n'aurait jamais vu ce qu'il y avait.

Delahaye C'est tout le problème de la vocation. Elle serait alors faite de tout ce que nous sommes — disons, à onze ans, sorte de fond immuable qui utilise plus ou moins bien cette somme de hasards dont vous parlez.

Bresson Oui. C'est-à-dire que vous arrivez à un carrefour où vous trouvez des hasards. Mais vous n'avez même pas à choisir. Un hasard vous fait choisir de tourner à droite plutôt qu'à gauche. Ensuite, vous arrivez à un autre carrefour, qui est votre but, et un autre hasard vous fait aller dans une autre direction, etc. Moi, je suis sûr que nous sommes environnés de gens de talent et de génie, j'en suis sûr, mais le hasard de la vie... Il faut tellement de coïncidences pour qu'un homme arrive à profiter de son génie.

J'ai l'impression que les êtres sont beaucoup plus intelligents, beaucoup plus doués, mais que la vie les aplatit. Regardez les enfants, dans la bourgeoisie... Je prends la bourgeoisie car c'est justement l'endroit où on les aplatit. Tout de suite. On les aplatit parce qu'il n'y a rien qui fasse plus peur que le talent ou le génie. On en a une frousse terrible. Les parents en ont la frousse. Alors, on les aplatit.

Et chez les animaux, il doit y en avoir de très intelligents qu'on aplatit par le dressage, par les coups...

Godard Dans vos projets : pensez-vous toujours à « Lancelot » ?

Bresson Oui. J'espère faire le film. Mais en deux langues. En français, bien sûr, et en anglais. C'est le type même du film qu'il faut faire en deux langues (et normalement, je devrais le faire aussi en allemand), puisque la même légende fait partie de notre mythologie et de celle des anglo-saxons. De plus, ces histoires furent à l'origine écrites dans les deux langues. Nous avons chez nous, la transcription du Chevalier à la Charrette. Ensuite, il y eut Perceval le Gallois, et aussi Tristan... Bref : ce sont de ces premiers poèmes, chantés et récités, que sortit la légende du Graal, récrite ensuite par les copieurs, et par les moines qui ajoutèrent les éléments d'ordre religieux.

Delahaye Oui, mais un très ancien fonds commun celte préexistait à tout cela, et c'est ce qui fait que, lors de la formation du français et de l'anglais, les deux langues adaptèrent ce qui constituait leur bien commun. Pour Tristan, par exemple, il semble bien que la première trace connue du thème soit à trouver dans la tradition cornique — dont la langue est aujourd'hui disparue.

Bresson Ce qui m'intéresse, c'est cela : reprendre une vieille légende connue dans toute l'Europe. Et si je peux faire le film en anglais, j'aurai un peu plus d'argent au départ, ce qui est important, puisque je ne peux faire le film uniquement avec la France... A moins de prendre des vedettes. Et des vedettes françaises. Or, je ne veux pas. Mais j'espère bien pouvoir le faire dans les deux langues.

Cependant, je ne reprendrai pas l'élément purement féerique de la légende Je veux dire les fées, Merlin, etc. Je vais essayer de transporter cette féerie dans le domaine des sentiments, c'est-à-dire de montrer comment les sentiments modifient l'air même qu'on respire.

En tout cas, je crois qu'aujourd'hui, cette féerie, on n'y croirait pas. Or, dans un film, il faut croire. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles il ne faut pas faire de théâtre : au théâtre, on ne croit pas. J'essaierai donc de faire passer le côté féerique dans les sentiments, et de faire en sorte que ces sentiments aient une action sur les péripéties même du film. Maintenant, donc, si on a un peu confiance en moi, je vais pouvoir travailler.

Et je voudrais aussi, comme un essai, un exercice, faire « La Nouvelle Histoire de Mouchette ». C'est une histoire très dure, bien sûr.

Godard Le personnage de Marie, dans « Balthazar », ressemble beaucoup à la Chantal d'un autre roman de Bernanos : « La Joie » — que j'ai d'ailleurs voulu faire autrefois.

Bresson Oui, peut-être. J'ai dû lire, en effet, « La Joie », mais, vous savez, je lis peu de romans... J'ai dû pourtant en lire au moins quelques passages. La fin, peut-être... Et le roman se termine, si je me rappelle bien, sur la mort d'un prêtre.

Godard Oui, c'est ça.

Bresson Mais le personnage de la « Nouvelle Mouchette » est quelque chose de merveilleux en ce sens que c'est encore l'enfance — une période entre l'enfance et l'adolescence — prise dans la dureté. Non pas prise dans la niaiserie, mais vraiment dans la catastrophe. Cela, c'est admirable, et c'est ce que je vais essayer de rendre. Et là, au contraire, au lieu de me disperser (si je puis dire, car j'essaie toujours de ne pas me disperser) dans un foisonnement de vies et d'êtres différents, je vais essayer d'être constamment, absolument, sur un visage : le visage de cette petite fille, pour voir ses réactions. Et je prendrai, alors là, oui, la petite fille la plus maladroite, la moins actrice, la moins comédienne (or, les enfants, les petites filles surtout, le sont souvent terriblement). Bref : je prendrai la plus maladroite qui soit, et j'essaierai de tirer d'elle tout ce qu'elle ne soupçonnera pas que je tire d'elle. C'est pour cela que ça m'intéresse, et, évidemment, la caméra ne la quittera pas.

Godard Cela vous intéressera-t-il de lui donner un accent ? Car Bernanos parlait de son affreux accent picard.

Bresson Non. Sûrement pas. Je n'aime pas les accents...

Bernanos a des éclairs merveilleux. Il écrit de façon un peu lourde, mais il y a deux ou trois choses qu'il a trouvées, qu'il dit, sur la petite fille, qui sont extraordinaires. Et ce n'est pas de la psychologie...

Godard Oui. Je m'en souviens. Ainsi, il disait qu'au moment où on lui parlait de la mort, à Mouchette, c'était comme si on lui avait dit qu'elle aurait pu être une grande dame sous Louis XIV... Enfin il y avait là une sorte de rapprochement fabuleux. Et justement, ce n'était pas de la psychologie. Quoique en même temps ça rejoigne la psychologie, mais c'était quelque chose de si profond...

Bresson Ce n'est pas de la psychologie, mais je pense justement, à ce propos (et là nous revenons à ce qui peut être si intéressant pour nous), que la psychologie est maintenant pour nous une chose bien connue, admise, familière, mais qu'il y a peut-être toute une psychologie à tirer d'un cinématographe qui est celui auquel je pense, et dans lequel l'inconnu nous arrive, tout le temps, dans lequel cet inconnu est enregistré, et ce, parce qu'une mécanique l'a fait surgir, et non pas parce qu'on a voulu trouver à l'avance cet inconnu, qui ne peut pas être trouvé, parce que l'inconnu se découvre et ne se trouve pas.

Ici, nous en revenons peut-être à ce mot de Picasso qui disait qu'on trouve d'abord, et qu'on cherche ensuite. C'est cela : il faut trouver... Il faut d'abord trouver la chose, et, après, on la cherche. C'est-à-dire : il faut d'abord la trouver, puisqu'on a voulu la trouver, mais c'est en cherchant qu'ensuite, on la découvre.

Donc, je crois qu'il ne faut pas faire d'analyse psychologique — et la psychologie est une chose trop a priori — il faut peindre, et c'est en peignant que tout surgira.

Godard Il y a une expression, qu'on n'emploie plus, mais cela se disait, autrefois, c'est : la peinture des sentiments. C'est cela que vous faites.

Bresson Peinture — ou écriture, dans ce cas, c'est la même chose — en tout cas, oui, plus qu'une psychologie, c'est, je crois, une peinture. (Propos recueillis au magnétophone.)

---

(1) N.d.l.r. : Bresson va voir tous les films.
(2) N.d.l.r. . La salle de projection « Studiorama » communiqua avec la salle du Cinérama de l'Empire.
(3) N.d.l.r. : « La Grande course autour du monde », de Blake Edwards

1

2



le cahier critique

Le dernier cinéaste heureux

TENI ZABYPYCH PREDKOV (LES CHEVAUX DE FEU, ex L'OMBRE DE NOS ANCETRES OUBLIES) Film soviétique en sovcolor de Serguei Paradjanov. **Scénario :** Ivan Chendei et Serguei Paradjanov, d'après « L'Ombre de nos ancêtres oubliés », de Mikhail Kotzubinsky. **Images :** Yiktor Ilienko. **Musique :** Ma Skorik, orchestre symphonique d'Etat de l'Ukraine, direction de S. Tourtchac. **Décors :** P. Maximenko. **Peintures :** G. Iakoutovitch et M. Rakovsky. **Costumes :** L. Baikova. **Cons. folklorique :** F. Manailo. **Cons. couleur :** N. Yourieva. **Son :** S. Serguienko. **Montage :** M. Ponomarenko. **Interprétation :** Ivan Nikolaitchouk (Ivan), Larisa Kadochnikova (Maritchka), Tatiana Bestaeva (Palagna), S. Bagachvili (Youra, le sorcier), N. Grinko (le berger), L. Enguibarov (Miko, le muet), et la population Goutzoule des Carpathes. **Production :** Studios Alexandre Dovjenko, 1964. **Distribution :** Claude Makovski, Rank. **Durée :** 1 h 50 mn (Sortie : 1 h 35 mn).

« La vie de l'œuvre poétique s'étend de la vision à la reconnaissance, de la poésie à la prose, du concret à l'abstrait » (Chklovski : L'art comme procédé, 1917.) C'est bien sous le signe de ce mouvement de balancement d'un « donné » que le cinéaste se contente de capter, puis auquel il fait violence et qu'il somme brusquement de signifier, que se place « Les Chevaux de feu ». Ainsi, filmant une noce paysanne, Paradjanov fait un long travelling qui part à une vitesse telle que seule nous apparait une débauche de couleurs vives, enserrées dans des formes aux contours imprécis, puis qui se stabilise soudain pour nous donner à voir, l'espace de quelques secondes, comme une offrande concédée au prix d'un suprême effort, des petites scènes de la vie rurale, avant de repartir de plus belle. Là où le peintre se doit de rendre d'emblée une vision totale de la réalité (on pense à « La Kermesse » de Rubens), le cinéaste décompose le mouvement et, en nous faisant passer de la « vision » à la « reconnaissance », nous livre l'œuvre dans sa genèse et dans son aboutissement tout à la fois.

C'est à cette recherche qui suppose l'existence d'un point où les événements apparaissent dans leur vérité essentielle, bref à la quête de la fameuse « vision juste » que Paradjanov s'efforce. D'où une construction très géométrique (dix tableaux eux-mêmes divisés en chapitres), car il s'agit de resserrer tous les éléments au maximum, de procéder à une réduction pour arriver à une sorte de quintessence indestructible qui est le sujet même du film, véritable aimant attractif autour duquel l'œuvre trouve son ordre. Le champ d'investigation est nettement limité : soit un lieu fermé, géométriquement dessiné, soit, en extérieurs, une portion d'espace finie car toujours verrouillée par un obstacle naturel (fleuve, forêt, etc.). A l'intérieur de cette « scène », se joue un rituel concrétisé par toute une alchimie gestuelle dont les causes sont certes profondément enracinées dans la coutume, mais qui renvoie surtout à une harmonie plus secrète. Car Paradjanov ne s'intéresse pas seulement qu'à ces données scientifiquement définissables n'aboutissant qu'à une reconstitution d'un monde figé, immuable, à l'image de la mort; il recherche le mouvement même de cette contingence. Tout le film semble alors approcher d'un schématisme qui aboutirait à une pure abstraction : Palagna symbolisant le « matériel » face à Ivan « le spirituel », mais c'est pour mieux dépasser cet antagonisme en établissant entre ces deux pôles une véritable navette, qui est en définitive le mouvement même de la prend des risques et peut d'un moment à l'autre, s'il n'est pas capable de soutenir ce rythme qui est celui de la vie même, se dissoudre, vaincu par la matière qu'il tentait de s'approprier. Ainsi, il n'y aura jamais pléonasme, malgré le nombre étonnant de truquages qui jalonnent le film : pellicule teintée en bistre (solitude d'Ivan) ou en rouge (mort d'Ivan), caches, usage du négatif, arrêt sur l'image, etc. Ces brusques changements s'inscrivent dans la continuité de l'espace scénique, lui donnant une nouvelle densité qu'il n'avait cessé de postuler. Ce sont les prolongements naturels des scènes, le reste de leur élan qui ne s'éteindra que faute d'énergie, nous laissant sur une impression d'inachevé, d'attente de quelque événement définitif, perpétuellement reporté. Ainsi le film ne se termine pas sur l'envolée lyrique de la mort d'Ivan mais continue avec une « pietà », rigoureuse reconstitution



Serguei Paradjanov . Les Chevaux de feu (Tatiana Bestaeva et Ivan Nicolaitchouk).

création cinématographique, allant de la fiction la plus totale à la réalité la plus nue pour aboutir à une vision totalitaire du monde. L'œuvre se joue donc à deux niveaux : d'abord le constat de l'ethnographe sur les Goutzouls au début du vingtième siècle, puis la distance vis-à-vis de cette attitude qui n'est pas l'effacement du chercheur mais au contraire la volonté de pénétrer plus avant en restituant tout un monde dans son devenir même. « L'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet. Ce qui est déjà devenu n'importe pas pour l'art » (Chklovski). L'esthétique de Paradjanov se trouve alors justifiée : les coups de zoom, la caméra qui tombe du haut d'un arbre, la caméra qui saigne sont les manifestations concrètes d'un cinéma qui dans le corps à corps avec le monde d'un enterrement chez les Goutzouls ; l'œuvre se refuse tout lyrisme en l'intégrant dans sa structure.

Il n'y a donc pas un récit prosaïque qui serait la fidèle chronique de la vie des Goutzouls, singularisée par l'histoire d'Ivan et de Maritchka, elle-même prétexte à grands déploiements lyriques. Il y a incarnation. La vie d'Ivan n'est pas un masque destiné à valoriser le récit prosaique ; il y a au contraire osmose étroite, les deux pans de l'œuvre se valorisant l'un l'autre, drainés par un courant unificateur qui transforme toutes les manifestations du réel. Il faut arriver à « la conscience de la forme obtenue grâce à sa déformation » (Tomachvesky). Paradjanov ne crée pas les objets prosaïques ou poétiques, ils le deviennent, et, grâce au perpétuel pas-

sage d'un « cinéma de prose ». à « un cinéma de poésie », le film nous conte l'histoire de cette mutation même. On se trouve donc en présence d'un cinéma expérimental, mais qui aboutit dans sa recherche à une authentique rigueur classique. L'émotion naît alors de notre prise de conscience de ce cheminement difficile, qui nous est rendu sensible par une sorte de joie de filmer, un plaisir physique à appréhender le monde, que Paradjanov sait nous faire partager. Nul doute qu'il a pris autant de plaisir à filmer les steppes des Carpathes que Mann les prairies de l'Ouest lointain, tant il est vrai que Paradjanov représente le dernier exemple en date d'un temps définitivement révolu : celui des cinéastes heureux. — Sylvain GODET.

Les montagnes sans la foi

NOUVEAU JOURNAL D'UNE FEMME EN BLANC ou UNE FEMME EN BLANC SE REVOLTE. Film français de Claude Autant-Lara. **Scénario :** Jean Aurenche, d'après le roman d'André Soubiran, Tome II. **Images :** Michel Kelber. **Musique :** Michel Magne. **Décors :** Max Douy. **Caméraman :** Jean Benezech. **Assistant :** Ghislaine Autant-Lara. **Son :** Gérard Brisseau. **Montage :** Madeleine Cug. **Interprétation :** Bernard Dhéran (Brigadier de Gendarmerie), Michel Ruhl (Jacques Ferrière), Josée Steiner (Simone Valin), Claude Titre (Docteur Vincent Ferrière), Danielle Volle (Claude Sauvage), Sophie Leclair (femme du puisatier), Hélène Tossy (Catherine). **Directeur de production :** Jacques Pignier. **Production :** S.O.P.A.C. - S.N.E. Gaumont, 1966. **Distribution :** Gaumont Distribution. **Durée :** 1 h 55 mn.

Avec le « Nouveau journal », au titre curieusement pimenté de « révolte » entre les Champs-Elysées et les Boulevards, Autant-Lara confirme, dans le brouillard du Mesnil-en-Ouche, la santé agressive qui lui faisait, lors du premier, escalader les murs de l'Assistance publique. Il se permet même le luxe d'agrémenter son thème central, l'avortement thérapeutique (81 % d'enfants malformés après rubéole contractée par la mère dans les trois premiers mois de la grossesse selon les Suédois, 52 % selon les Américains, 31 % seulement pour les Français, plus optimistes et donc moins enclins à l'autoriser), d'un certain nombre de propos annexes, rédemption et guérison par l'Amour, maternité déchirée, etc., avec une audace ou une inconscience que s'autorisèrent, dans des registres voisins, les seuls Rossellini, Mizoguchi, Vidor, Moguy ou Habib. Ces éléments parasites, assez difficiles à intégrer au corps du propos, Autant-Lara parvient cependant, malgré un début qui ne laisse pas d'inquiéter, à les récupérer, grandement aidé en cela, il faut le dire, par son interprète Danielle Volle. Entendons-nous bien. Si remarquable qu'elle ait pu être dans le premier « Journal », Marie-José Nat nous semblait, justement, convaincante « dans le rôle » d'I.H.P. (1). Aujourd'hui, dans notre souvenir, elle est redevenue Marie-José Nat affublée, après la robe d'avocate de « La Vie conjugale » et les guipures drachiennes, d'une blouse blanche. Cela ne met aucunement en cause son talent, mais plutôt une sorte de prédisposition presque surnaturelle des acteurs français à se retrouver eux-mêmes de film en film, mais en traînant, comme autant de défroques, les oripeaux de leurs fonctions antérieures, quand elles sont nettement individualisées (et surtout caractérisées par des signes vestimentaires spécifiques) (2). Pour remédier à cela, restent, avec les acteurs français, quelques solutions : les situer pour leurs films dans une sorte d'intermonde professionnel mal défini (oisifs, dragueurs, clochards..), leur donner un métier précaire ou transitoire (cinéaste, contractuel, ministre), ou les rendre méconnaissables, tel Visconti le fit dans « Nuits blanches » avec Marais, privé par un grand feutre de sa chevelure léonine, ou Renoir convulsant l'échine de Barrault dans « Cordelier ». Ici, le beau visage neuf de Danielle Volle, libre de toute rémanence cinématographique pesante, son regard dédaigneux, la fierté magnifique de ses réponses nous émeuvent un peu à la façon de Jeanne dans le film de Bresson.

Sachons gré d'autre part à Autant-Lara d'avoir, ce n'est guère fréquent dans notre cinéma, peint avec justesse la campagne française. De toutes manières, les pacages brumeux, le ciel blanc et les labours humides du Mesnil sont, en soi, plus beaux et intéressants que ce qu'il y a de plus sinistre au monde, les internats d'hôpitaux parisiens. Mais Autant-Lara est surtout parvenu à décrire, à force de justesse et de discrétion, l'hostilité à laquelle pouvait se heurter un nouveau médecin, en particulier une femme, dans un patelin du genre : allusions douceâtres, rebuffades coupantes, lettres anonymes, faciès sournois et butés, beaucoup mieux que Grémillon par exemple qui, dans l' « Amour d'une femme », ne se privait ni d'une tempête ni du sauvetage in extremis d'un gardien de phare pour accréditer son héroïne auprès des villageois.

Le « Nouveau Journal » se voit enfin presque entièrement (sauf la séquence du puits) débarrassé des morceaux de bravoure, « scènes à faire » (et souvent bien faites), encore présentes dans le premier. Le côté spectaculaire «médical», qui y était déjà transmué poétiquement (le tétanos) ou prétexte à répercussions morales (l'accouchement difficile), est ici complètement élidé, au profit d'une intériorisation totale du débat : les scènes à deux, les affrontements de visages en plan serré, se déroulent, au gré d'un montage précis et efficace, avec une fluidité musicale. Il y a quelque chose de rossellinien dans la façon dont Autant-Lara promène le visage fermé de son héroïne au milieu de comparses veules ou aveugles et dont il filme ses déplacements souples dans l'escalier de la vieille demeure (un peu à la façon d'Irène dans « Europe 51 »). Il va sans dire que, travaillant résolument à ras de terre, il se refuse, lors de ces soudains déplacements d'ambiance et surtout lors de l'illumination finale, toute intrusion de « l'ailleurs », de la grâce, ou appel à quelque vague nébuleuse métaphysique. Son rationalisme têtu, qui lui a fait refuser tout au long de sa carrière le pari de l'enfer, lui interdit aussi bien aujourd'hui les paradis artificiels. La scène où l'héroïne refuse sèchement de boire avant de pratiquer l'avortement, comme le jeune drogué le lui conseillait afin de se « voir agir », peut faire figure de profession d'absence de foi. Depuis la mort de Becker, les cinéastes de l'immanence se font rares en France. Nous avons aujourd'hui de Givray et Autant-Lara. Trop d'ambitieux, à vouloir cumuler la foulée terrestre et les irisations transcendantes s'aplatissent gauchement au premier cumulus, pour que nous n'acceptions encore les sourires d'ici-bas.
Jean NARBONI.

1 : N. du T. : Interne des Hôpitaux de Paris.
2 : Qu'on pense au contraire à l'étonnante plasticité des acteurs américains et nordiques, ceux, en particulier, de Bergman.

Les mains pleines

NIEWINNI CZARODZIEJE (LES INNOCENTS CHARMEURS) Film polonais de Andrzej Wajda. **Scénario :** Jerzy Andrzejewski et Jerzy Skolimowski. **Images :** Krzysztof Winiewicz. **Musique :** Krzystof T. Komeda. **Chanson :** Slata Przybylska. **Décors :** Leszek Wajda. **Montage :** W. Otocka et A. Rut. **Son :** L. Wronko et L. Ksierak. **Interprétation :** Tadeusz Lomnicki (Andrzej-Basile) Krystyna Stypulkowska (Magda-Pelagie), Zbigniew Cybulski (Edmond), Wanda Kaczewska, Roman Polanski, Teresa Szmigielowna, K. Komeda, J. Skolimowski (le boxeur). **Directeur de production :** Stanislaw Adler. **Production :** Z.R.F. Kadr, Film Polski 1960. **Distribution :** Pleins Feux. **Durée :** 1 h 26 mn.

Il est dans le film de Luc Moullet, « Brigitte et Brigitte », un jeune cinéphile maniant fort bien le paradoxe, qui déclare que les Américains sont de grands cinéastes parce que, avant de se consacrer à leur art, ils se sont dépensés à des activités d'un tout autre ordre.

Mais il est un agissement plus pervers qui tend à résoudre cette antinomie, en introduisant l'art au sein même de la vie, à dompter l'indicible fluidité du présent vécu, bref, à rejeter le postulat du cinéphile de Moullet et à essayer de vivre et de se regarder vivre à la manière des amoureux du « Testament d'Or-

phée » : prenant des notes en même temps qu'ils s'embrassent. C'est à peu près ce que font les personnages des « Innocents charmeurs ». Il s'agit de la prise de conscience par un jeune médecin de Varsovie de son environnement, du passage du voir au regarder, mutation affective rendue sensible par la perception nouvelle qu'elle entraine de l'espace et du temps.
La scène d'ouverture montre Andrzej effectuant le matin un certain nombre de gestes purement fonctionnels, fruits d'une technique du moindre effort parfaitement au point et proscrivant toute nouveauté inconsidérée. Nous le retrouvons ensuite soignant un boxeur, puis batteur dans un orchestre de jazz, c'est-à-dire, soit passif au sein d'un monde neutre d'objets, soit acteur se débattant dans l'univers de l'« agressivité ». Lorsque, le soir, nous l'accompagnons chez lui en compagnie de Magda, il y a mutation. A une mise en scène volontairement neutre, s'attachant à rendre le plus impersonnellement possible les principaux pôles d'attraction de la vie d'Andrzej, succède une profusion d'idées visuelles, essentiellement fondées sur l'espace, et une géométrie très serrée ou très souple autour des personnages, mais toujours concertée. Un tel décalage est nécessaire, puisque nous assistons à la fois à une scène de séduction et à sa négation. Andrzej et Magda décident d'emblée qu'elle se déroulera en trois étapes : rencontre, premier baiser, discussion intellectuelle, et un épilogue, le lit. En la nommant, ils l'exorcisent, profitant donc de ses avantages sans entrer dans le jeu. Tout acte charnel est alors repoussé au profit d'une jouissance intellectuelle, manière d'innocence si l'on veut, mais au sens où l'entendent Bresson et Hitchcock, c'est-à-dire forme la plus aiguë de la perversité. Une construction dissymétrique étire l'action dans le temps, faisant alterner séquences très longues (et ressenties comme telles) et courts intermèdes, dus à l'arrivée de personnages étrangers à l'action principale (Edmond et Mirka).
Il s'agit de mettre le spectateur soit en décalage, soit en parfaite communion avec les protagonistes, grâce à un réseau très serré de références, faisant appel à notre affectivité ou réclamant une contribution plus intellectuelle. La scène de « strip-allumettes » est construite dramatiquement avec des champs-contrechamps très rapides qui finissent par nous communiquer la terreur ressentie par les personnages face à leur cruauté masochiste. Mais lorsque Andrzej, lors d'un des plus beaux moments du film, prépare des œufs brouillés, ne pas sentir combien cet acte simple est émouvant, revient à passer à côté d'une des nombreuses beautés quelque peu rohmériennes du film.
Toutes ces correspondances (où le scénariste Skolimowski est pour beaucoup) entretiennent autour des personnages une opacité, signe d'un manque qui semble bien être l'incapacité d'agir, et plus particulièrement de créer. Car on a l'impression qu'Andrzej pourrait passer derrière la caméra, tant il occupe la position de créateur en puissance, mais il lui manque le ressort indispensable à cet acte : le regard juste. S'il est capable de se voir vivre, il est incapable de s'analyser.
Ce qui frappe au contraire chez Wajda (surtout après « Kanal » et « Cendres et diamants »), c'est justement la sérénité qui lui fait agir ses personnages en le protégeant à la fois de la complaisance et de la sympathie trop vive, un ton bien particulier qui nous vient des cinéastes de l'Est, de Forman à Skolimowski (ni cynisme ni cruauté, mais lucidité). C'est grâce à cette lucidité que le hiatus ressenti par les personnages, en constant décalage soit par rapport à la pensée, soit par rapport à la vie, est assumé et comblé par Wajda, le cinéma étant le seul art où, comme l'affirmait un pionnier : « le spectacle de la vie se confond finalement avec son analyse ».

Sylvain GODET.


« Les Charmeurs innocents » : Jerzy Skolimowski, Tadeusz Lomnicki.

Signes particuliers

ATT ALSKA (AIMER) Film suédois de Jörn Donner. **Scénario :** Jörn Donner. **Images :** Sven Nykvist. **Musique :** Bo Nilsson et le Jazz Quintet de Eje Thelin. **Décors :** Jan Boleslaw. **Costumes :** Mago. **Assistants :** Manuel Costa e Silva, Bertil Ohlsson. **Montage :** Lennart Wallén. **Son :** Lars Lalin. **Interprétation :** Harriet Andersson (Louise), Zbigniew Cybulski (Fredrik), Isa Quensel (Märta), Tomas Svanfeld (Jakob, le fils de Louise), Jane Fridemann (Nora), Nils Eklund (le prêtre), Jan-Erik Lindqvist (le speaker). Producteur : Rune Waldekranz. **Production :** Sandrews, 1964. **Distribution :** Sofradec. **Durée :** 1 h 30 mn.

Plus un acteur manifeste de présence et de vérité dans son jeu, plus il est en définitive ignoré du spectateur : au profit des émotions qu'il suscite. Vivant, s'évertuant sans cesse, l'acteur reste, quoiqu'il fasse, non pas vu pour lui-même mais transpercé par le regard au profit d'un monde où les émotions se substituent au poids des êtres. Il n'échappe à cette loi que s'il vient à faillir, à jouer faux, et retrouve alors, mais au prix d'une dissonance, son propre poids et sa propre existence.
Dans « Aimer », l'absence d'arrière-plan émotif voue paradoxalement Harriet Anderson et Cybulski à cette présence immédiate et presque tangible qui est habituellement le privilège des mauvais acteurs. Mais elle tient ici au caractère particulier des situations, non à la faiblesse de l'interprétation. De l'amour, Donner retranche en effet tout l'appareil de bonheur, de malheur et de gravité qui l'accompagne ordinairement pour ne montrer que les jeux et l'innocence. Ses deux héros passent le plus clair de leur temps en enfantillages qui sont sans règles précises, inventés dans l'instant, et tour à tour se font et se défont si bien qu'ils vouent les personnages à une existence presque exclusivement physique et gestuelle. Sans arrière-pensées — ils se cachent à eux-mêmes ce qu'ils cachent à autrui — et sans pensées — ils ne cherchent pas à connaitre leurs sentiments —, ils vivent dans un perpétuel jaillissement qui ne renvoie qu'à lui-même et donne au film une présence naïve, dépourvue de sous-entendus et insignifiante en ce sens que les rapports y sont décrits en deçà de toute implication émotive ou conceptuelle.

Il reste dans cette présence de soi à soi et dans cette réduction du film à la somme de ses gestes, un certain parcours et une certaine manière d'être qui sont ceux du héros lui-même. Ses gestes sont un peu excentriques. Ils introduisent des figures inhabituelles et compliquées qui tantôt sont justifiées, comme lorsque la jeune veuve et son amant jouent à colin-maillard, tantôt trouvent un prolongement plus insolite comme lorsqu'il claque dans ses mains sans raison apparente ou bien décrit un grand S avec le bras pour accueillir l'enfant à sa table. Il est en fait à la recherche d'un comportement linéaire et harmonieux mais il s'enferme sans cesse, se perd en broutilles et en gestes inutiles. Et s'il retrouve, l'espace d'un instant, la rectitude salvatrice, c'est pour mieux retomber, une fois le désir ou le danger écartés, dans la complexité de ses écarts, et de ses doutes, s'il essaie de se corriger, pour davantage accroître la bizarrerie de son comportement.
Cette maladresse du personnage est pour l'acteur qui l'incarne le gage d'un surcroît d'existence. Son comportement est d'emblée, de par ses écarts, très visuel, comme celui de certains acteurs issus de l'Actor's Studio qui accumulent les gestes et les tics pour attirer l'attention du spectateur. Cybulski n'a pas à en remettre : le personnage qu'il incarne, tel que Donner l'a voulu, est déjà taré. Dans un sens qui est certes très visuel mais voue aussi le film à un particulier qui est loin de rejoindre l'universel et, dangereusement, s'infléchit vers la pathologie. — Pierre DUBŒUF.

L'œil du maître

BUNNY LAKE IS MISSING (BUNNY LAKE A DISPARU) Film américain en panavision d'Otto Preminger. **Scénario** : John et Penelope Mortimer, d'après le roman de Evelyn Piper. **Images** : Denys Coop. **Caméra** : Gerry Fisher. **Musique** : Paul Glass. **Décors** : Elven Webb et Scot Slimon. **Effets spéciaux** : Charles Staffell. **Assistants** : Bryan Coates, Bernie Williams, Ivo Nightingale. **Son** : Claude Hitchcock et Red Law. **Montage** : Peter Thornton. **Générique** : Saul Bass. **Interprétation** : Laurence Olivier (Newhouse), Carol Lynley (Ann), Keir Dullea (Steven), Martita Hunt (Ada Ford), Les Zombies (The Zombies), Noel Coward (Wilson), Anna Massey (Elvira), Jill Melford (l'institutrice), Finlay Currie (le fabricant de poupées). **Dir. de production** : Eva Monley, Douglas Pierce. **Production** : Otto Preminger - Wheel Production - Martin C. Schute, 1965. **Distribution** : Columbia. **Durée** : 1 h 50 mn.

Il y a dans « Bunny Lake is Missing » le meilleur et le pire Preminger, étrangement voisins. Le pire, c'est, ici, laborieuse, sans grâce, plus appliquée que jamais et plus rigide que souple à force de bon vouloir explicatif, la volonté de dramatiser chaque instant, de faire peser chaque plan sur le suivant comme une menace qu'aucun plan prochain ne lèvera et que tous, au contraire, accroîtront, accumulant interrogation sur interrogation, mystère sur mystère, jusqu'à faire enfler la somme de ces menaces partielles si démesurément que leur résolution, chaque fois remise jusqu'à l'instant final, n'en pourra apparaître qu'arbitraire et d'une outrance proche du ridicule puisque, au bout de l'addition, les apparences du mystère, surchargées, saturées, s'avoueront disproportionnées par rapport à la réalité du drame, quasi bénin, et qui ne gagnait rien à prêter à pareille surenchère. En effet, au moment de se conclure, et alors même qu'il s'était donné tout du long pour l'organisation et le progrès calculé d'un délire passant outre aux bornes du vraisemblable pour accéder à une dimension proprement fantastique, le film tombe brutalement au niveau banal de l'anecdote policière et à celui, plat, de « l'explication freudienne vulgarisée ». Cette retombée « sur terre » prend une double signification : d'abord elle est l'aveu de l'impuissance et de l'inefficacité de la « mise en scène » telle que l'exerce Preminger, mise en scène à effets et chichis, dont les pouvoirs sembleront d'autant plus vains qu'ils n'auront servi, au bout du compte, qu'à nourrir une illusion vite trahie par elle-même ; d'autre part, elle est révélatrice, dans la démarche actuelle de Preminger, d'une certaine (et qu'il faut bien nommer ainsi) malhonnêteté : le suspense s'y exerce pour lui-même, tourne à vide, provoque une excitation que rien ne viendra fonder et qui s'avérera gratuite, démarche narcissique, d'autocontemplation et d'autofascination, qui revient, en fait à tromper le spectateur, à l'inverse de la démarche hitchcockienne, et à tirer le parti le plus facile et le moins rigoureux des pouvoirs du cinéma. Cela se retourne contre le film : si savamment graduées soient-elles, les montées dans l'onirique (recherche de Bunny Lake dans la maison d'enfants, scène du magasin de poupées, rencontres d'aberrants comparses qui d'ailleurs en rajoutent) dont il se compose perdent force et intérêts, si elles ne sont ainsi rien d'autre que figures de style, et si elles ne témoignent que d'un jeu aussi pervers que futile (et le paradoxe n'est qu'apparent qui fait les effets les plus lourds s'avouer les plus creux).
C'est dans la frêle marge entre perversité et perversion que réside pourtant le meilleur Preminger. « Bunny Lake », malgré tant d'excès pour si peu de choses, n'est pas sans évoquer quelques-uns des moments privilégiés de « Laura » ou de « Whirlpool » : l'art de susciter une tension dramatique (même factice) par de légers battements de caméra, par un décadrage subtil des acteurs, mouvements hésitants et sinueux, qui créent le charme et le rompent à mesure, donnant par là le sentiment assez angoissant de la précarité des êtres et objets montrés, qui semblent lâchés, poussés, repris comme par la main d'un occulte destin. Preminger est ce joueur malicieux, qui sans doute aime à jouir de ce trouble qu'il installe en chaque scène, avec quoi il laisse ses personnages se débattre et dont, souvent, il les fait porteurs.
Car ce n'est pas, comme les premingériens perdus le croient un peu à la légère, par les prestiges (toujours plus ou moins vains) d'une « mise en scène » à effets — même démoniaque (« Bonjour Tristesse »), et qui de toutes façons n'est jamais mieux fondée que quand elle feint de n'être pas évidente et se fait pour ainsi dire invisible (« Anatomy of a Murder ») — que valent d'abord les films de Preminger, mais plutôt par la part ambiguë de leurs personnages, êtres plus ou moins insaisissables, animés de pulsions contraires, et dont l'équivoque nature s'accorde et entre en phase dans les meilleurs des cas avec



« Bunny Lake is Missing » : Keir Dullea, Carol Lynley, Laurence Olivier.

ces situations et intentions troubles qu'affectionne le cinéaste. A la limite, chacun de ces personnages « complexes » (Jean Seberg dans « Bonjour Tristesse », Jean Simmons dans « Angel Face », James Stewart et Ben Gazzara dans « Anatomy of a Murder ») rassemble et, en quelque sorte, résume en lui plusieurs personnages potentiels dont il est la somme et qu'il met tour à tour au jour; et c'est bien à cette lignée d'êtres à facettes et masques que sont censés — c'est même le principe du film — se rattacher les héros déroutants de « Bunny Lake » ; or, la volonté d'égarer le spectateur de fausses pistes en fausses personnalités est à ce point manifeste ici que le doute plane. non point, comme on le voudrait, sur la vérité des personnages et le secret de leur nature, mais sur la réalité même de leur existence : comme si l'absence de Bunny Lake, donnée pendant le film



Carol Lynley, Keir Dullea.

pour une création de l'esprit, infirmait la présence réelle de ses parents et les mettait, eux aussi, au rang de phantasmes. Et l'on se demande, en effet, si l'on ne traverse pas un monde d'ombres s'agitant dérisoirement à la recherche d'une ombre... Les motivations psychologiques, l'enquête policière, les explications psychanalytiques rencontrées au passage apparaissent alors superflues, gênantes dans ce jeu de fantômes, antinomiques en tout cas, de par l'appareil réaliste qu'elles charrient, avec l'évocation de drames et de figures si peu incarnés.

D'une certaine façon, « Bunny Lake » est l'aboutissement de la veine « fantastique » de Preminger : mystères, doutes, visions oniriques, personnages doubles ou triples s'y déploient comme jamais ; mais c'est aussi son constat d'échec : jamais non plus, en effet, il n'y eut au service d'une cause si subtile et diffuse plus épais schémas, moyens plus ampoulés. Et l'on retrouve bien là, figée dans l'échec, cette dialectique du suggéré et de l'excès, du demi-mot et de la redite, de l'efficace et du superflu, de l'ambivalent et du monolithique, cette lutte du mystère et du système, de l'ombre et du projecteur (scène prophétique de « Advise and Consent ») qui, à se poursuivre de film en film et à laisser sa trace plus ou moins manifeste en chacun, a fini par prendre valeur de figure centrale de l'œuvre, à la fois son symbole et son secret.

Jean-Louis COMOLLI.

Etre libre

« L'Impératrice rouge » instaure vis-à-vis du spectateur un mode de rapports qui le rapproche étonnamment du cinéma moderne. Le film de von Sternberg se refuse en effet à aliéner le spectateur en ne suscitant chez lui qu'une participation émotive et passionnelle : il s'adresse à son intelligence autant qu'à son émotivité. Le drame ne s'y trouve pas livré à lui-même et asservissant, mais contrecarré sans cesse et parfois même détruit ou ignoré. Non que les émotions en soient exclues : elles subsistent au contraire mais, transformées et en quelque sorte purifiées par des contraintes extradramatiques qui tantôt jalonnent l'œuvre, tantôt la constituent, elles laissent au spectateur sa liberté et son jugement.

La division en séquences risque toujours de troubler la continuité dramatique d'un film. Elle est dans « L'Impératrice rouge » non pas masquée par d'habiles raccords visuels mais soulignée au contraire par des intertitres. De plus, les textes insérés, à la différence de ceux du cinéma muet qui sont fonctionnels et cherchent avant tout à se faire oublier, entrent ici en contradiction continuelle avec ce qui précède ou ce qui suit. Leur ton est emphatique ou déclamatoire alors que les rapports entre les personnages sont d'un prosaïsme que von Sternberg se plaît à souligner. Cette dissonance, par son retour périodique, empêche toute adhésion trop prolongée au film. Elle déclenche chez le spectateur certains processus d'alerte qui le mettent en condition pour appréhender le film non pas affectivement et passivement, mais en toute lucidité et liberté.

Il est de même difficile de partager, à l'intérieur des séquences, les sentiments des personnages. L'espace est jalonné d'éléments qui forcent notre attention par leur présence insistante et nous obligent à établir sans cesse, entre eux et les personnages, des rapports latéraux et extradramatiques. L'ordre des statues, l'ordre des poupées et celui des icônes dérangent constamment la continuité du drame par leur interférence avec l'ordre des acteurs. Les acteurs sont par exemple obligés, pour aller d'un point à un autre, de faire de fastidieux détours pour éviter les statues et ces dernières ont un pouvoir expressif si accentué qu'elles trouvent le moyen d'imposer leur présence même dans les scènes les plus dramatiques. Ou bien von Sternberg substitue brusquement une poupée à l'un des acteurs, comme lorsque le roi fou simule l'exécution de Catherine, et cette introduction d'un personnage fictif au milieu des personnages réels dérange notre perception du drame et nous tient dans un état d'éveil critique. Le même procédé préside à l'utilisation des icônes : elles attirent notre attention par leurs déformations expressives et mènent aux dépens du drame une entreprise de diversion. Les éléments décoratifs tendent ainsi à établir entre le spectateur et le film un rapport plus intellectuel qu'émotif puisque nous sommes obligés d'établir sans cesse des connexions entre des éléments apparemment dissociés et que cette activité demande une lucidité et un détachement critique qui sont à l'opposé de toute adhésion sentimentale à l'histoire et aux personnages. Resnais procède dans « Muriel » d'une façon un peu semblable. Il ne joue pas sur des éléments décoratifs répartis dans un espace, mais sur le montage : certains plans sur des gestes dépourvus de toute signification dramatique viennent perturber le drame et rendent nécessaire, par les dissonances qu'ils introduisent, une approche critique et non passive du film. L'humour est, d'autre part, le signal d'une liberté qui s'exerce aux dépens du drame, la porte ouverte à des interventions directes et indirectes qui viennent perturber l'histoire racontée et nous libèrent de ses servitudes (chez Godard par exemple). La parodie a chez von Sternberg, une fonction identique. Des idées de gestes ou d'expressions se substituent aux sentiments des personnages et se multiplient pour masquer une absence de rapports réels par de périlleuses et subtiles sinuosités où l'auteur ne cesse d'esquiver les difficultés du drame pour leur substituer celles de la parodie. Dans la scène, par exemple, où Catherine vient retrouver le bel ambassadeur dans les écuries, von Sternberg procède par succession d'idées plutôt que par nuances psychologiques. La première idée est dans le balancement de Catherine qui s'accroche à une lanière située providentiellement au-dessus de sa tête. La seconde lui succède aussitôt : disparition de Catherine dans le foin) puis la troisième : jeu des brins de paille dans la bouche. Dans chacune de ces idées, l'outrance parodique rend impossible une adhésion sentimentale aux personnages parce qu'elle déforme leurs rapports selon un arbitraire dont l'intelligence seule peut apprécier les contours.

La construction extérieure du film, l'utilisation des décors et le ton parodique des rapports entre les personnages vouent ainsi « L'Impératrice rouge » à une singulière forme d'ascétisme qui contrecarre toute participation aux conflits représentés. Le film est même si antidramatique dans sa conception qu'on est en droit de se demander si ce parti pris extrême ne risquerait pas en définitive de lui être préjudiciable. Le

drame n'est-il pas l'un des éléments les plus propres à assurer la solidité d'un film et sa mise entre parenthèses ne risque-t-elle pas d'être le signe de son effondrement pur et simple? Godard dans « Une femme mariée », Resnais dans « Marienbad » ont mené aussi loin qu'il leur était possible, chacun à travers son style, cette entreprise purificatrice. Mais ils semblent aujourd'hui préférer à une exclusion systématique des éléments dramatiques leur intégration dans un contexte qui les transfigure certes, mais ne dédaigne pas de les utiliser. Von Sternberg semble avoir lui aussi opté pour ce type de synthèse : il est dans « L'Impératrice rouge » certains points dramatiques qui suturent le film et évitent qu'il ne s'effondre à force de liberté. Deux gifles, l'une donnée, l'autre reçue par le roi partent avec une soudaineté et un imprévu qui ne laissent aucun doute sur leur authenticité et le contexte tragique auquel elles appartiennent. Deux plans sur les mains de Marlène provoquent de même une brève irruption de sentiments. Ces furtives concessions au drame assurent à l'œuvre un équilibre et une respiration normale et évitent qu'elle ne bascule dans le néant sous le faix des partis pris qu'elle assume.

Mais la liberté qui anime le film sort en définitive exaltée des rares éclipses qu'elle connait. Non seulement la liberté où il nous laisse mais aussi celle des personnages. Ils jouent, ils savent qu'ils jouent et trouvent dans cette conscience d'eux-mêmes et de leurs effets une jubilation qui ne manque pas de se communiquer à nous. La participation émotive intervient ici, il est vrai, mais à un niveau où elle ne nous asservit pas mais nous libère. Il n'est en effet ni terreur ni pitié dans « L'Impératrice rouge », en dépit de certains aspects outranciers du scénario. Seule prend corps une joie qui semble naître de la conscience que l'œuvre prendrait d'elle-même et de la perfection de ses parties. N'est-ce pas, ici objectivée, cette joie dont Goethe parle et que l'intelligence se donne par son simple exercice? Von Sternberg est un peu à l'image d'un artisan qui trouve, alors même qu'il réalise une œuvre difficile, le temps et le loisir d'admirer le travail de ses mains. Les formes qu'il crée sont tout aussi conscientes d'elles-mêmes que ses personnages et elles acquièrent par là une légèreté presque musicale qui les arrache à tout contexte dramatique ou tragique. C'est dans l'allégresse que s'effectue l'assaut final où les chevaux deviennent légers comme des flammes et où le film ne semble plus s'ébattre que pour lui-même, sans égard à notre présence. — Pierre DUBŒUF.

Construire un feu

L'OR ET LE PLOMB. Film français de Alain Cuniot. **Scénario** : Alain Cuniot, d'après le conte de Voltaire : « Le Monde comme il va ». **Conseiller technique** : Daniel Wronecki. **Images** : Yann Le Masson. **Musique** : Jean-Sébastien Bach et Michel Legrand. **Chanson** : « Le copain à mon frère », de Michel Legrand et Alain Cuniot, interprétée par Marjorie Noel. **Montage** : Francine Gruber. **Son** : René Levert. **Interprétation** : Emmanuelle Riva, Michel Legrand, Max-Pol Fouchet, Jean Massin, Yvonne Clech, Paul Bisciglia, Raymond Gerbel, Marcel Champel, Irène Schavelzon, Fanny Renan, Catherine Leccia, Valia Rozafy, Maddly Bamy, Andrée Cottet, François Dalou, Yvan Peuck, Pierre Viellezcazes, Guy Kayat, Marcel Champel, Bernard Klein, Pierre Cuniot, Les habitants de l'Impasse du Puits, Paris-XIXe, et la voix de José Valverde (chaque acteur dans son propre rôle). **Directeur de production** : Louis Fleury. **Production** : SIPAC - Les Films J. Willemetz, 1965. **Distribution** : SIPAC. **Durée** : 1 h 20 mn.

Le film fut éreinté sans phrases. Il est vrai qu'il ne méritait pas qu'on rouvrit à son propos le dossier du cinéma-vérité, mais il y en eut de moins bien qui eurent meilleur sort.

S'il ne le méritait pas, c'est que le principe, d'abord, en est mauvais, emprunté au Sartre du XVIIIe : Voltaire, qu'on peut évidemment reprendre à loisir, sans risquer de troubler nos gouvernants moitié autant que fait Diderot. Mais laissons. Outre Voltaire, il y a Cuniot. Le bizarre, c'est qu'il n'y a pas deux de ses erreurs qui se ressemblent, ce qui prouve qu'il a, dans la gourance, une vaste gamme de possibilités. Mais parlons d'une : l'expulsion, reconstituée. Ce n'est pas que reconstitution (ou fiction) soient illégitimes en C.V., seulement, il faudrait jouer cartes sur table. En plus : est-ce représentatif du drame actuel des mal logés? Voici qui l'eût été : une mère de famille à deux enfants, habitant chambre de bonne sans eau ni gaz, et qu'un propriétaire peut expulser tout simplement en changeant la serrure. Pourquoi? Parce qu'elle ne dira rien, la mère, sachant qu'en France, pays moral, on sanctionne les mal logés en leur retirant leurs enfants, mis à l'Assistance Publique.

Mais Cuniot a quand même compris quelque chose à son affaire (gageons qu'il connait bien son monde), car il a évité certaines erreurs élémentaires (commises par Marker par exemple) : parler de ce qu'on persiste à appeler, aujourd'hui « luttes sociales », et faire parler ses interrogés sur des choses pas de leur ressort, comme la bombe et la guerre.

Il y a aussi les réussites involontaires. Par exemple cet universitaire à barbe qui disserte sur la violence et finit par la légitimer quand il s'agit de supprimer des gens « qui se sont mis eux-mêmes hors de l'humanité ». Ce n'est pas un hasard s'il tire cette leçon, précisément de la Révolution française : tout le sectarisme du monde moderne est venu de cette perversion de la raison.

Autre réussite inconsciente : la soirée néo-bourgeoise (composée d'authentiques membres de la tribu). Le tordant, c'est que Cuniot, qui n'a pas dû s'apercevoir qu'ils étaient déjà assez grotesques comme cela (s'il l'a vu, alors quelle méchanceté pour les invités — dont Riva dans son habituel et extraordinaire numéro de chichiteuse) croit devoir infliger à la seconde partie de cet épisode torsions sur torsions pour aboutir à ce qu'il pense être une critique. C'est ridicule — mais repris de Voltaire.

Maintenant, deux réussites, que la bonne volonté de Cuniot a laissées s'épanouir : la vieille dame et la jeune mère. La vieille se livre à un long et pathétique calcul de son niveau de vie (toute la scène éclairée à la lampe, faute d'électricité), et cela se termine par une admirable phrase dans laquelle (elle qui vit avec 13 300 anciens francs par mois) elle dit qu'avec 35 000 francs, là, oui, on peut vivre — ce qui devrait bien ridiculiser certain triste monde de « fauchés » (à 100 000 francs par mois !). Et ces deux chiffres (le premier, qui me rappelle ce qu'on a longtemps donné à mes parents pour vivre, le deuxième, ce minimum vital qu'ils n'eurent jamais pour nous élever) représentent bien des choses que personne encore n'a jamais dites au cinéma — vu le milieu où naissent les cinéastes. Le personnage de la mère aussi est magnifique. Cette grande scène dans une petite pièce où elle répond à la voix posée du questionneur, pendant qu'elle soigne et couche ses neuf enfants. Et là, parce que Cuniot n'a touché à rien et a laissé venir les choses, leur beauté éclate, et l'intelligence de la mère, face à cette multitude de problèmes à résoudre, chaque jour, et dont chacun représente un problème équivalent à celui de la construction d'un feu, chez London, dont on meurt de ne pouvoir le résoudre.

Alors, pour cela (et pour passer — aussi — sur la fin, lamentable, avec M.-P. Fouchet et son humanisme de pacotille), pour ces deux scènes-là, j'aime quand même bien Cuniot, et c'est même pour cela que je ne lui souhaite pas de se trouver un jour dans une situation telle que sa vie puisse dépendre de la construction d'un film.

Michel DELAHAYE.

WALK-OWER (WALK OVER). Film polonais de Jerzy Skolimowski. **Scénario** : Jerzy Skolimowski. **Images** : Antoni Nurzynski. **Musique** : Andrzej Trzaskowski. **Interprétation** : Jerzy Skolimowski (Andrzej Leszczyc), Aleksandra Zawieruszanka (la femme ingénieur), Krzysztot Chamiec, E. Szyzewska, Krzysztot Litwin, F. Pieczka, A. Herder, J. Jedlewska, J. Klosinski, T. Kondrat, K. Litwin, F. Pieczka, T. Belczynska, J. Fedorowicz, B. Dec, S. Kaminska, H. Kluba, S.A. Turcewicz, S. Przedwojewski, M. Waskowki, A. Turcewicz, S. Tim, S. Zaczyk. **Production** : Syrena Film Unit, 1965. **Distribution** : Pleins Feux. **Durée** : 1 h 25 mn.

Pour ce film, voir critique de André Téchiné dans ce numéro, page 63.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 30 Mars au 26 Avril 1966

5 films français

L'Enfer sur la plage, film de José Bénazeraf, avec Marina Nicolaides, Georges Claess, Jacques Planchon. — L'auteur de « Cover-Girls » renchérit sur nos exégèses. On n'a pas oublié le mot d'Eric Rohmer sur « L'Immortelle » : « C'est du Bénazeraf dont on a mélangé les bobines. » Mis en confiance, Bénazeraf se passe désormais de Robbe-Grillet. Ses bobines, il les mélange lui-même. Impossible de comprendre quelque chose à l'histoire qu'il raconte. Non seulement les plans ne raccordent pas, mais les lieux, les personnages, les événements, ne sont jamais définis. Des images prises en plein soleil font irruption dans les scènes de nuit, et les propos, d'une platitude solennelle, n'éclaircissent rien de l'obscurité générale. Une femme nue qui danse avec un homme très habillé, c'est une situation piquante, bien connue des érotomanes de sous-préfecture, et du cinéma facile, commercial. Mais lorsque la même scène dure dix minutes, sans le moindre progrès ni la plus faible variante, lorsque l'ennui remplace la vile excitation, commence un art proche des mystères orientaux. Bénazeraf s'en explique à la fin, après la mort de ses personnages. La caméra travellingue dans l'appartement du maître, jusqu'à son fauteuil favori. Don José dit : « Ne vous fiez pas aux apparences. Rien n'est arrivé par hasard. Tout a été calculé, voulu, prémédité... » Une véritable théorie de la mise en scène. — M.M.

L'Homme de Marrakech, film en scope et couleurs de Jacques Deray, avec George Hamilton, Claudine Auger, Daniel Ivernel, Alberto de Mendoza, Tiberio Murgia. — De « Riffifi à » en « Symphonie pour », c'était le passage de la sécheresse à la platitude, de l'ellipse à l'escamotage, de la neutralité au neutralisme. Ici, le trou complet. Malheureusement moins inspiré qu'avec celui de Becker, Giovanni a « imaginé » un scénario très conventionnel, ultra-prévisible et confortable, d'homme qui n'en savait pas trop dans un Marrakech absent, auquel répond d'ailleurs parfaitement la mise en scène de Deray, comme diraient les « purs », d'une totale transparence. — J.N.

Masculin Féminin, film de Jean-Luc Godard. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Ne nous fâchons pas, film en scope et couleurs de Georges Lautner, avec Lino Ventura, Mireille Darc, Jean Lefebvre, Michel Constantin, Tommy Duggan. — Avec Lautner, c'est désormais de mythologie qu'il convient de parler : de Lino Ventura à Mireille Darc, en passant par les dialogues de plus en plus ésotériques de Michel Audiard, tous les éléments constitutifs de cette mythologie du cave et du non-cave sont méticuleusement répertoriés et exploités. « Ne nous fâchons pas » se signale en outre par trois données nouvelles : le décor (la Côte), le scope-couleur (pas beau, de Fellous), et une anglophobie bien de chez nous, canalisée par une armée de jeunes britiches motorisés et guitarisés. De ces trois éléments, on eût pu d'ailleurs fort bien se passer, comme de cette volonté un peu pénible de dynamiter les canons de la série noire par des gags à la Tex Avery : le mélange détone, mais ne convainc pas. Lautner a cependant l'avantage, sur ses tristes confrères, de paraître s'amuser quelque peu : il est le seul à prendre la parodie (du « Grisbi », de Bond, du western, des films de Lester) au sérieux, ce qui, évidemment, n'est pas sérieux. — J.-A. F.

La Seconde Vérité, film en scope et couleurs de Christian-Jaque, avec Robert Hossein, Michèle Mercier, Bernard Tiphaine, Malka Ribovska, Jean Marchat. — L' « Affaire Jaccoud » racontée par un lecteur de « France-Dimanche ». Il faut le voir pour y croire. La diction des acteurs a vingt ans de retard, et la mise en scène de Christian-Jaque aurait fait sourire en 1935. Toujours embarrassé du scope, il multiplie les cadrages inclinés comme on n'oserait plus, même au festival de Tours. — M.M.

9 films américains

The Agony and the Ectasy (L'Extase et l'Agonie), film en scope et couleurs de Carol Reed, avec Rex Harrison, Charlton Heston, Diane Cilento, Harry Andrews, Alberto Lupo. — Comment et pourquoi Michel-Ange peignit le plafond de la Sixtine. Le plus accablant, c'est de vérifier à chaque seconde que Carol Reed n'est pas un artiste. Or il a choisi, via le bouquin d'Irving Stone, de parler des rapports de l'artiste et du monde, de la création, de la signification métaphysique de l'Art, bref de tout ce qu'il connait par oui-dire seulement. Quand on voit Charlton Heston toucher d'un pinceau timide les photographies de détails qu'il est censé avoir peints, on mesure la distance. Une minute de Godard citant Aragon ou Aragon parlant de Godard, valent deux heures d'illustration scolaire. Cela dit, Carol Reed a fait pire. Et Michel-Ange au sommet d'une montagne, voyant dans les nuages l'esquisse de sa future Création de l'Homme, n'aurait pas été déplacé dans un Dovjenko. Philip Dunne a écrit par ailleurs deux ou trois scènes admirables pour Jules II (Rex Harrisson splendide), qui valent un coup d'œil. — M.M.

Gunpoint (La Parole est au colt), film en couleurs de Earl Bellamy, avec Audie Murphy, Joan Staley, Warren Stevens, Nick Dennis, Edgar Buchanan. — Après « Sans Foi ni Loi », on pouvait attendre avec intérêt un nouveau western de Bellamy, mais ce n'est malheureusement qu'une de ces œuvres de commande pour Murphy, même si ses rapports avec Joan Staley rappellent parfois ceux de Vienna et Johnny Guitar. Un coup pour rien. — P.B.

Judith (Judith), film en scope et couleurs de Daniel Mann, avec Sophia Loren, Peter Finch, Jack Hawkins, Hans Verner, Zharira Charifai. — Détestable mélo qui ménage la chèvre (les Anglais) et le chou (Israël) comme même « Exodus » ne le fit pas, et dont le seul intérêt est de confirmer ce que nous savions depuis « L'Or de Naples » : Sophia Loren a la carrure et la démarche de John Wayne. J.-A. F.

Moment to Moment (Choc), film en couleurs de Mervyn Le Roy, avec Jean Seberg, Honor Blackman, Sean Garrison, Arthur Hill, Grégoire Aslan. — Si notre précédent numéro n'avait déjà consacré une large place à Jean Seberg, ce film eût mérité une critique, non pour décortiquer ce drame médico-policier ou pour discutailler l'art de son auteur, mais pour parler de l'intelligence, de la beauté de cette actrice, et passer une autre photo d'elle. Sa beauté, son charme, inutile d'insister. Quant à son intelligence, il suffit de relire « Lilith et moi » (Cahiers nº 177, p. 43) pour s'en convaincre. Dans « Moment », Jean Seberg interprète la femme d'un psychiatre, lequel doit rendre la mémoire à un officier américain amnésique. Or, la

femme et l'officier ont eu une amourette. Mervyn Le Roy, s'il ne semble pas s'être beaucoup intéressé au film, s'est au moins ému à la sensibilité de son actrice. Nous le comprenons. — J.-P. B.

The Money Trap (Piège au Grisbi), film en scope de Burt Kennedy, avec Glenn Ford, Ricardo Montalban, Rita Hayworth, Elke Sommer, Joseph Cotten. — Un flic est l'époux d'une femme très riche. Ses appointements servent à payer les cigarettes du couple. La situation ne démoralise pas cet heureux homme, jusqu'au jour où il apprend que la fortune de sa femme s'épuise. Pour ne pas perdre, avec son standing, l'amour de la belle, il se lance avec un collègue dans une affaire de vol et de chantage au détriment d'un médecin, trafiquant d'héroïne. Dans le même temps, il ne cesse pas d'exercer son métier de flic, avec une bonne conscience ignoble, pourchassant un pauvre diable comme si c'était l'assassin du chef de l'Etat. Dans le cocktail du vice et de la vertu, dans l'incertitude des caractères (la femme frivole se révélant peut-être une épouse de fer), on retrouve les subtilités de Kennedy scénariste. Sa mise en scène, aux mouvements très doux, très élégants, donne un ton singulier à cette histoire cruelle. Sans égaler la réussite de « A l'ouest du Montana », ce polar confirme une personnalité. — M.M.

Our Man Flint (Notre homme Flint), film en scope et couleurs de Daniel Mann, avec James Coburn, Lee J. Cobb, Gila Golan, Rodney Mulhare, Benson Fong. — Succédané de succédané. Les appellations changent, le « Spectre » devient la « Galaxy » et l'Intelligence Service, la Z.O.W.I.E. mais le résultat est bien identique car le seul changement fructueux serait celui des réalisateurs ; or, Daniel Mann est bien proche de Young, Hamilton et autres besogneux de l'espionnage à gadgets. Le sujet rappelle celui de « Hell and High Water » de Fuller mais réserve deux surprises : 1) on entend la voix supposée de Johnson ; 2) le héros est encore plus fasciste que les supermen habituels. — P.B.

Pressure Point (Pressure Point), film de Hubert Cornfield. Voir dans notre n° 147 « Petit Journal » (Madsen), p. 43 et critique dans notre prochain numéro.

Return from the Ashes (Le Démon est mauvais joueur), film en scope de J. Lee Thompson, avec Maximilian Schell, Samantha Eggar, Ingrid Thulin, Herbert Lom, Talitha Pol. — Beaucoup plus qu'à un « retour des cendres », c'est un retour aux poncifs du mélodrame, que propose le film. Rien n'y manque : fausse double identité, fausses morts, cupidité, ambition, etc. jusqu'au héros, fanatique lecteur des « Frères Karamazov ». Ce genre, déjà poussiéreux lorsque Lewis Seiler en faisait ses délices dans les années 35, seuls Douglas Sirk ou la Metro auraient pu le sublimer. Thompson se contente d'aller de fausse surprise en fausse surprise vers un dénouement que tout spectateur a deviné à la fin de la première bobine. La seule surprise du film est Maximilian Schell qui réussit à être dix fois plus mauvais que sa sœur. — P. B.

The Silencers (Matt Helm, agent très spécial), film en couleurs de Phil Karlson, avec Dean Martin, Stella Stevens, Daliah Lavi, Victor Buono, Cyd Charisse. — C'est l'habituel catalogue des Arts ménagers, mis en page par un lauréat peu doué du Concours Lépine : tout a déjà été dit sur le sujet. Le maquillage de Dean Martin bave, Stella Stevens brigue avec ardeur les lauriers de Sandra Dee, et Cyd Charisse se fait tuer dès la fin de sa première danse. Quant à Phil Karlson, il fait la sieste. — J.-A. F.

6 films italiens

Agente 003 Operazione Atlantide (003, agent secret), film en scope et couleurs de Domenico Paolella, avec John Ericson, Maria Granada, Cristina Gajoni. — C'est bath, le cinéma international. Les agents américains font échouer, en Afrique, les plans de leurs confrères chinois grâce à l'opération Atlantide. Deux films de Paolella dans le mois, c'est amusant, et cela prouve que peplums et films d'espionnage sont du même acabit. Goliath contre les Chinois ? l'issue est douteuse, mais il y a longtemps que les Américains (ou les Anglais du moins) ont pris Bagdad. — J.-P. B.

Agente 3 S 3, passaporto per l'Inferno (Agent 3 S 3, passeport pour l'enfer), film en scope et couleurs de Simon Sterling (Sergio Sollima), avec Georges Rivière, Giorgio Ardisson, Barbara Simons, Seyna Sein, Franco Andrei. — D'O à S, de 1 à 9, le bottin mondain des agents secrets s'allonge chaque semaine de quelques abonnés. La communication, malheureusement, reste le plus souvent brouillée. Ici, plus que banales historiettes de 3 S 3 + fille éplorée d'archéologue disparu + Organisation du Scorpion noir. Sollima le magnifique (alias Simon Sterling) nous promène des brumes libanaises au soleil viennois, ou l'inverse, mais qui voit la différence ? — J. N.

Agente 001 Operazione Giamaica (001, destination Jamaïque), film en couleurs de Richard Jackson, avec Larry Pennell, Brad Harris, Linda Sini, John Bartha, Barbara Valentin. — Melliflue succession de pauvres meurtres et séductions tiédasses. Fait sur la convention Anti-Bond, avec un agent secret au matricule à peine sauvé, par l'unité finale, de la triple bulle que, pour notre part, nous accordons généreusement au film. — A. J.

Goliath alla conquista di Bagdad (Goliath à la conquête de Bagdad), film en scope et couleurs de Domenico Paolella, avec Rock Stevens, Mario Petri, Daniele Vargas, Arturo Dominici. — Du cinéma philistin anti-Kurdes. Un Goliath débonnaire promène sa frimousse de justicier dans une débâcle de séquences archi-sirupeuses. Du cinéma non frondeur, auquel on souhaite peu d'avides. — J.P. B.

I Pugni in tasca (Les Poings dans les poches), film de Marco Bellocchio. — Voir, dans notre n° 170, « Locarno » (Bontemps) p. 11, entretien Bellocchio p. 12, dans notre n° 177, « La stérilité de la provocation » (Bellocchio), p. 63 et critique dans notre prochain numéro.

Sexy magico (La Furia du désir), film en scope et couleurs de Nino Loy et Luigi Scattini, avec des attractions de music-hall (1963). — S'il n'a pas toujours les ambitions de Nani, Nino n'en est pas moins un cinéaste engagé. Dans son exploration du Tiers Monde, de l'Egypte à l'Afrique du Sud, rien ne saurait distraire Loy ou Scattini de leur rêverie profonde. S'il fallait scrupuleusement considérer les films de cet acabit, nous dirions de celui-ci que ses auteurs s'intéressent vraisemblablement davantage à l'œil magique qu'au sexy Magico. — A.J.

3 films polonais

Lotna (Dernière Charge), film de Andrzej Wajda. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Niewinni Czarodzilje (Les Charmeurs Innocents). Voir, dans notre n° 120 « Journées du cinéma polonais » (Rohmer), p. 34, et critique dans ce numéro, page 75.

Walkower (Walkover), film de Jerzy Skolimowski. — Voir, dans notre n° 166-7 « Contingent 65 1 A » (Moullet), p. 59, dans notre n° 168 « Cannes » (Fieschi), p. 72, dans notre n° 177, entretien Skolimowski, p. 60, et critique dans ce numéro, p. 63.

1 film allemand

Mordnach in Manhattan (Jerry Cotton contre les gangs de Manhattan), film de Harald Phillip, avec George Nader, Sylvia Solar, Richard Münch, Heinz Weiss, Henri Cogan. — Jerry Cotton, superman du F.B.I., de nouveau sur la brèche. Avec l'aide d'un affreux moutard disneyien, il met hors d'état de nuire une dangereuse bande de racketters, telle que celles décrites vers 1930 dans le cinéma américain. L'originalité ne provient ni du sujet ni de la mise en scène, bien que, reconnaissons-le, de Umgeiter à Phillip, un certain progrès ait eu lieu (l'action bouge un peu plus et les transparences sont moins nombreuses que dans le premier Cotton), mais, encore une fois, de Nader qui, bien qu'égaré dans les studios teutons, conserve son charme très « universalien ». — P.B.

1 film anglais

The Uncle (L'Oncle), film de Desmond Davis, avec Rupert Davies, Brenda Bruce, Robert Duncan, William Marlowe, Ann Lynn. — Tous ceux qui attendaient un autre film de Desmond Davis — auteur de « La Fille aux yeux verts » — ont été à la fois déçus et rassurés. Rassurés, car le niveau d'ambition où se situe Desmond Davis est des plus nobles (qui semble s'attacher à la peinture délicate entre toutes des générations montant en graine), mais la délicatesse justement qui était une des grandes qualités de « La Fille » devient un des grands défauts de « L'Oncle ». Je veux dire : la justesse (des thèmes, idées, gestes) se transforme en fausseté, dès lors que la délicatesse est là pour l'arrêter conventionnellement à mi-chemin, sur le chemin de l'enfance. Mais qui s'y essaye ? Et peut-on même s'y essayer ? Car assurément ce serait beau d'avoir un portrait de l'enfance aussi magnifiquement fouillé que l'est une adolescence peinte par Godard (ou Skolimowski, ou Eustache), mais est-ce faisable ? — M.D.

1 film espagnol

Pistoleros de Arizona (5 000 Dollars sur l'as), film en scope et couleurs de Alfonso Balcazar, avec Robert Woods, Fernando Sancho. — Western ibérique où l'on voit un arnaqueur, moins ambitieux que nos pistoleros nationaux, se contenter de 5 000 dollars à l'ombre. Utilisation outrancière des conventions à tous les stades : scénario, mise en scène, caractérisation des personnages, mais rien n'indique qu'elle soit volontaire. Excès de nullité en cas de prise au sérieux ou défaut d'audace si volonté parodique, voilà qui suffit à ranger au bazar Balcazar. — J.N.

1 film suédois

Att Alska (Aimer), film de Jorn Donner. — Voir dans notre n° 159 « Venise 64 » (Comolli), p. 20, et critique dans ce numéro, p. 76.

1 film tchécoslovaque

Baron Prasil (Le Baron de crac), film en couleurs de Karel Zeman, avec Milos Kopecky, Jana Brejchova, Rudolf Jelinek, Jan Werich, R. Hrvinsky. — Après « Une invention diabolique », Zeman pousse plus loin ses expériences d'insertion de personnages réels dans des images dessinées. En ce domaine, il est parvenu à une maîtrise totale, et il semble que le « Pictographe » de Gance ait été dépassé. On imagine très bien, à partir de là, combien de superproductions fastueuses, dans des décors inimaginables en « dur », pourraient être tournées à un prix défiant toute concurrence. Par ailleurs, cette même version de « Munchausen » ne manque pas d'intérêt, aussi bien dans le mauvais goût que dans le raffinement. On le disait de Méliès, et Zeman s'y réfère ouvertement. Mais sur la durée d'un long métrage, la nullité des acteurs, la pauvreté de l'inspiration, l'absence d'esprit inventif dans la « mise en scène », si l'on peut dire, donnent raison aux détracteurs du cinéma image par image, qui le considèrent comme un art infantile et masturbatoire. Opinion abusive, bien sûr, mais que les bricolages de Zeman n'infirment pas. Il faut chercher ailleurs la vitalité du 8e art. M.M.

1 film yougoslave

Sibirska Lady Macbeth (Lady Macbeth sibérienne), film de Andrzej Wajda. Voir critique dans notre prochain numéro.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Patrick Brion, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Albert Juross, Michel Mardore et Jean Narboni.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros : No 6, **2 F** - Nos 7 à 89, **2,50 F** - Nos 91 à 147, **3 F** - Nos 148 à 172, **4 F** - Numéros spéciaux : 42, **3,50 F** - 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - 161/162, **8 F** - 166/167, **6 F** - 173, **7 F** - **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 11, 17 à 39, 41, 43 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87 à 93, 95, 97, 99, 103, 104, 123, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **3 F** ; Nos 101 à 159, **à paraître.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

nicolas sagesse 97

pour
l'homme
de qualité



Signoricci

Eau de Toilette
After-shave
Savons

NINA RICCI



Cahiers du cinéma, prix du numéro : 6 francs